

Fernanda Ferrari Zrzebiela

**A TOPOLOGIA RADICAL DO *GAUCHE* NA POÉTICA
METAFÍSICA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

Dissertação submetida ao Programa de
Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do grau de
Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Wladimir
Antônio da Costa Garcia.

Florianópolis
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Zrzebiela, Fernanda Ferrari

A topologia radical do *gauche* na poética metafísica de Carlos Drummond de Andrade / Fernanda Ferrari Zrzebiela ; orientador, Wladimir Antônio da Costa Garcia – Florianópolis, SC, 2015.

156 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Poesia. 3. Carlos Drummond de Andrade. 4. Literatura e Filosofia. I. , Wladimir Antônio da Costa Garcia. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

Fernanda Ferrari Zrzebiela

**A TOPOLOGIA RADICAL DO *GAUCHE* NA POÉTICA
METAFÍSICA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título de “Mestre em Literatura”, área de concentração em Literaturas e aprovada em sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 04 de março de 2015.

Prof. Dr. Wladimir Antônio da Costa Garcia

ORIENTADOR

Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia de Barros Camargo

COORDENADORA DE CURSO

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca (UFSC)

PRESIDENTE

Prof. Dr. Roberto Alexandre do Carmo Said (UFMG)

Prof^ª. Dr^a. Maria Lúcia de Barros Camargo (UFSC)

Prof^ª. Dr^a. Susana Célia Leandro Scramim (UFSC)

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Wladimir, pelo estímulo e confiança na realização desta dissertação.

Aos professores que participaram da banca de qualificação, pelos apontamentos realizados.

Aos meus pais, pela educação, carinho e atenção em todas as horas.

RESUMO

O presente trabalho toma como objeto de estudo as quatro obras que compõem o chamado “quarteto metafísico” do poeta Carlos Drummond de Andrade, denominação cunhada por José Guilherme Merquior para se referir a “Novos poemas” (1948), “Claro enigma” (1951), “Fazendeiro do ar” (1953-1954) e “Vida passada a limpo” (1959), obras que formariam um coro de indagações e questionamentos do poeta diante da condição do existente. O entendimento da sintomática poesia de Drummond como um movimento de extrapolação da tradição do pensamento metafísico pautada pela noção dual e contraditória e, principalmente, conforme assimilado por Nietzsche, por ignorar os mecanismos da diferença, pode ser observado pelos desdobramentos a que se ateu o presente estudo, a saber: a noção da figura do *gauche* como instância comunicadora do Fora, a superação da noção tripartida do tempo (presente-passado-futuro), as tipologias duais observadas por Villaça (noite/dia, eterno/fugaz, vida/morte) que, longe de pautarem-se em um esquema dual e opositivo do pensamento, estabelecem justamente a afirmação de uma pluralidade sempre diversa. Entendemos que isso seja possível pela compreensão do Ser enquanto diferença. Questionar a metafísica significa, pois, um questionamento sobre o horizonte no qual se determinam as forças e as potências do pensamento.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade; Poesia; Metafísica; Filosofia; Quarteto Metafísico; Sujeito; Subjetividade; Fora; Deleuze.

ABSTRACT

The present study takes as object four books which were called "metaphysical quartet" of the poet Carlos Drummond de Andrade, name coined by José Guilherme Merquior. "Novos poemas" (1948), "Claro enigma" (1951), "Fazendeiro do ar" (1953-1954) e *Vida passada a limpo* (1959) would form a chorus of existential questions. The comprehension of symptomatic drummondiana poetry as an extrapolation movement of metaphysics thought tradition, guided by the dual and contradictory notion and, mainly, as assimilated by Nietzsche, to ignore the mechanisms of difference, can be seen by the developments that adhered the present study, such as: the notion of *gauche* figure as a communicator instance of "Out", the tripartite concept of time (present-past-future), the dual types observed by Villaça (night / day, eternal / fleeting, life / death) that as opposed to establish a dual scheme and oppositional thought, precisely establish the affirmation of a plurality always different. We consider it is possible through the understanding of Being as difference. Questioning the metaphysical means, therefore, a question on the horizon in which determine the strengths and powers of thought.

Key-words: Carlos Drummond de Andrade; Poetry; Metaphysics; Philosophy; Metaphysical Quartet; Subject; Subjectivity; Out; Deleuze.

SUMÁRIO

1. Captura de um movimento.....	11
2. Drummond: um poeta metafísico?.....	15
2.1 Revisão da crítica.....	24
2.1.1 Conexões espaço-temporais.....	25
2.1.2 O clássico e o moderno.....	43
3. O deserto do Fora.....	59
3.1 O lugar da dobra.....	62
3.2 O diagrama de Foucault.....	67
3.3 O Fora como lugar de resistência.....	69
4. A topologia radical do <i>gauche</i>	73
4.1 Tensões contrastivas: afirmação da diferença.....	77
4.2 A subjetividade revisitada.....	92
4.3 A reinvenção de si pelo tempo.....	101
4.4 O tempo e a transitoriedade.....	121
5. Metafísica ou Patafísica?.....	137
Considerações Finais.....	143
Referências.....	145

CAPTURA DE UM MOVIMENTO

O intento desta pesquisa é o de capturar um movimento da produção poética de Drummond. Contudo, não nos iludamos: é movimento de movimentos, uma pequena máquina associada a outras máquinas, uma pluralidade da origem. Essa estratégia funda-se no aspecto recriador do ato interpretativo. Com isso, queremos evitar qualquer pretensão de um controle regulatório em classificar a obra de Drummond dentro de amarras conceituais, ciclos ou fases. A pesquisa, antes, quer traduzir essas passagens, encontrando imagens-conceito que abram esses movimentos poéticos.

Tentaremos, nesse sentido, a intersecção de um pensamento do Fora, temática que perpassa os escritos de Maurice Blanchot, Nietzsche e Foucault, e, sobretudo, na síntese operada pelos estudos de Gilles Deleuze. Entendemos que isso seja possível pela recepção da obra drummondiana como uma quase-filosofia, ou uma não-filosofia que produz pensamento, particularmente pela condição de existência do *gauche*: muito mais que uma posição política, uma condição problemática.

A esquerda como um Fora redefine um campo de percepção e produz sentidos a partir da consideração de um ponto de vista em deslocamento. Em Drummond, o dualismo antagônico desempenha o papel de um falsário, pois esconde uma profusão infinita, já que sua trajetória artística é marcada por uma agudíssima devoração das contradições (VILLAÇA, 2006, p.19) e não há a negação efetiva nem a afirmação categórica, mas antes, uma constante abertura à problematização.

Na ótica de Villaça, um mecanismo pendular de contrastações entre o sujeito e o mundo estabeleceria o grande mote da poesia drummondiana, do qual derivariam as demais tipologias duais que figuram de forma recorrente em suas obras: noite/dia, claro/escuro, vida/morte, eterno/fugaz. A despeito dessa visada orgânica, parece-nos interessante justamente o movimento tensional interno capturado na poesia de Drummond. O estabelecimento de uma virtualidade produtora de sentidos quebra o dualismo positivo-negativo, configurando uma linha de fuga (Cf. GARCIA, 2014, p. 1) ¹.

¹Texto apresentado no evento “II Holodeck”, Mesa Redonda “Deleuze e Educação: Diferenciação, experimentação, rizoma”, Florianópolis/ UFSC, 07 de fevereiro de 2014.

Em Drummond, o esquerdo figura como posição existencial: “Vai Carlos, vai ser *gauche* na vida”. O ser desdobra-se a partir da condição equívoca da esquerda. A oposição entre o ser e o mundo e o profundo sentimento de incompletude por parte do sujeito em relação às experiências vividas ou projetadas será a marca de sua angústia diante da existência. Como bem coloca Villaça, não nascerá daí, porém, uma poesia de lamentações: a insuficiência é apenas parte da verdade da condição original (VILLAÇA, 2006, p.13).

Tal relação entre o sujeito e o vasto mundo passará por modulações ao longo da produção poética drummondiana, mas ainda assim será sempre pautada pela tensão contrastiva entre ambos. Há quem estabeleça na leitura desse movimento, a exemplo de Affonso Romano de Sant’Anna, um fechamento, um limite, pelo entendimento de que daí seriam derivados os modelos parciais de cuja interação resulta o caráter sistêmico da poesia de Drummond.

Affonso Romano “classifica” dramática do *gauche* em três atos, nos quais o sujeito oscilará entre equilíbrio/desequilíbrio em relação ao mundo: num primeiro momento, sentindo-se maior que aquilo que observa, temos o *gauche* tímido, recolhido em seu canto de observar, cuja marca é o uso da fina ironia; num segundo momento, projetando-se de forma minimizada em relação ao mundo, em sua pequenez aguda; por fim, no terceiro momento, quando atinge um relativo equilíbrio ao colocar-se na mesma posição que o *mundo*: “O mundo é grande e pequeno”. Nesse último momento, objeto de pesquisa do estudo em questão, sua poesia se converte a uma sistematização da memória, numa maneira de se reunir através do tempo. Digamos que tal classificação proposta por Sant’Anna sofre de dialética, ainda que perceba o *gauche* como o buraco negro da obra drummondiana.

Ao longo do trabalho, procuraremos levantar pontos de questionamento em relação a tais “tentativas de classificação” da poesia de Drummond, notadamente com especial atenção para com aquelas que se referem às quatro obras que configuram o objeto de estudo em questão.

Instaurando uma verdadeira topologia da diferença na lírica drummondiana, o *gauche*, instância comunicante e comunicadora do pensamento do Fora, emerge como zona indeterminada, pois se situa além do sujeito e do objeto. Por esse entendimento, visto pela zona de Fora, o sujeito deve ser entendido como potência informe.

Uma das propostas do estudo é pensar de que maneira Drummond, o poeta, se diferencia de si mesmo ao longo de sua produção lírica, não dentro de uma perspectiva de redução ao mesmo, mas de expansividade ex-cêntrica que uma lógica da diferença favorece.

Em Drummond é possível identificar, ainda, uma crítica que se estabelece em relação ao eu: os poetas modernos dilaceraram o eu autocentrado, identificado a si mesmo em favor de um sujeito da expressão. Possivelmente a introdução a essa crítica já é observada em Espinoza, que postula a univocidade de um uno que é múltiplo, uma substância da qual derivam os modos do ser. Tal prerrogativa desaloja o eu de uma posição central.

A ideia do uno múltiplo, uma não-totalidade teleológica, está presente na poesia de Drummond pela superação do dualismo meramente formal da existência (morte e vida), apontando justamente para aquilo que escapa, aquilo que não é totalizável.

Pela ideia do Fora, entendemos o ser em seu movimento de busca, que sai de si e se desaloja de si mesmo. O movimento proposto por esse ser desalojado de si mesmo em Drummond vai mais longe: problematiza o conceito de tempo ao presentificar o passado, a memória como vasto campo virtual de onde emerge o presente vivo.

Drummond é considerado um poeta universal. Contudo, nossa leitura concentra-se nas suas singularidades, pois como afirma Deleuze, todo conceito é regional e local. Na ideia do conceito em si habita um paradoxo, pois se pretende que o conceito seja válido, mas resista à sua própria universalização.

A discussão do trabalho inicia com o questionamento do tom metafísico atribuído ao poeta mineiro principalmente a partir da publicação de “Claro enigma”, mas certamente já anunciado em “Novos poemas”. Drummond figura quase como um metafísico renovado, pois em sua poesia só há o sensível, mas, inversamente, um sensível que constitui uma essência: investiga-se, assim, a profundidade da superfície. Trata-se, pois, de uma metafísica às avessas: o universal que é configurado pelo local, o mundo de cabeça pra baixo, o tempo fora do eixo.

O questionamento introduzido no capítulo dois desdobra-se no breve resgate revisional da crítica pertinente ao “quarteto metafísico”, tendo como norte o estabelecimento de dois eixos temáticos que consideramos pertinentes para o entendimento amplo das obras analisadas: o contexto do período no qual poeta e as obras se encontram

inseridos, envolvendo a participação política de Drummond, principalmente junto ao Ministério do amigo Capanema; e a discussão que envolve o resgate dos clássicos observado no quarteto.

No capítulo seguinte dá-se início a uma contextualização teórica da temática do Fora, desde Blanchot a Deleuze, delineando-se conceitos importantes como o diagrama de Foucault e a dobra, que Deleuze resgata de Leibniz. O capítulo três pode, assim, ser considerado um texto-base que norteará a discussão que se segue a ele (e, em última análise, a discussão maior a que se propõe o trabalho como um todo): a maneira singular como é construída (e constrói-se) a subjetividade em Drummond, principalmente pela instauração de uma topologia radical, pelo *gauche*.

A relação (ou não-relação) que é estabelecida por essa instância comunicante e comunicadora do Fora na poesia de Drummond é baseada em sua capacidade de poesia reflexiva, uma quase-filosofia, que dirige a sua busca de saber para si mesma, operando entre tensões contrastivas duais e de aparência dialética, que não se anulam, mas, ao contrário, afirmam a potência da diferença da linguagem e do pensamento. Pela superação desse antagonismo falsário, caro à tradição do pensamento metafísico, é que reside o argumento defendido de que a poesia de Drummond, especialmente a que se refere àquela constante no momento de produção do quarteto, supera a noção dialética do pensamento, rompendo com a cadeia tradicional já criticada por Nietzsche e inaugurando uma nova maneira de pensar, não mais presa às armadilhas da noção de falso/verdadeiro, negativo/afirmativo, mas que se abre numa linha de fuga.

Tais considerações são tratadas no capítulo quatro, inteiro dedicado ao esmiuçamento das questões constantes dessa relação topológica inaugurada pelo *gauche* no quarteto metafísico, além de dois tópicos específicos que abordam a noção temporal, em que o resgate da memória é também parte dessa “nova” maneira de pensar a poesia de Drummond.

Ao capítulo final é reservada a dúvida: estaríamos aqui tratando de metafísica ou de patafísica? As assertivas de Deleuze e Nietzsche sobre tais questões são retomadas e discutidas, sem a pretensão de afirmação categórica, mas com o intuito de des-dobrar-se em outros questionamentos.

DRUMMOND: UM POETA METAFÍSICO?

Carlos Drummond de Andrade parece ser portador de uma sensibilidade aguda, reveladora da realidade circundante. Ele observa o mundo ao seu redor e dele retira impressões angustiantes e pungentes. Sua linguagem criadora, conforme delineou Gilberto Mendonça Teles (1985, p. 233), é construída sob o impulso de duas energias:

[...] há nele a consciência da criação pela literatura: ‘Tudo é teu, que enuncias’; e, ao mesmo tempo, a consciência de que essa criação se processa através da língua, pois, [...] para ele a poesia é ‘linguagem de certos instantes’ [...]. Daí a consciência de que a criação é a luta com a linguagem: ‘Lutar com palavras / é a luta mais vã. [...] / Entretanto, luto’.

A angústia perante o mundo estende-se à criação poética, tornando-se, metalinguisticamente, uma tematização recorrente nos poemas. Vale pensar que a poesia também é a ausência de sentidos, que denuncia uma luta inglória, já que a poesia é “morte secreta”: “Triste é não ter um verso maior que os literários, / É não compor um verso novo, desorbitado”².

Ao afirmar dilemas clássicos, ao mesmo tempo em que os reinventa, Drummond atualiza e dramatiza o já criado. Trata-se de uma poesia acessível numa primeira leitura, que se adensa por meio da sua elaboração: “A prova da desenvoltura filosófica da poesia drummondiana não está somente no refinamento e na profundidade de sua capacidade de pensar, mas na estrutura mesma das peças, que deixa o pensamento se manifestar em ato”. (CORDEIRO, 2007, p. 109)

José Guilherme Merquior demonstra ter sido Drummond o primeiro, em toda a história da poesia brasileira, a alcançar as duas principais conquistas da lírica baudelairiana: a introdução da

² Versos finais do poema “Contemplação no Banco”, da obra “Claro enigma”. Conforme observou John Gledson (2003), trata-se do único poema da referida obra em que o poeta volta-se à paisagem urbana e movimentada presente nos poemas de “A rosa do povo”, evidenciando um vislumbre de idealismo que ainda persiste. Isso demonstraria que os temas de natureza social pós “A rosa do povo” não haviam sido rejeitados, mas começavam a ser vistos sob uma nova ótica.

sensibilidade moderna, (da experiência existencial do homem da grande cidade e da sociedade de massa na literatura lírica) e a criação de uma escrita poética moderna de ruptura radical com a tradição clássica e com o romantismo:

[...] Baudelaire é, por um lado, introdutor da sensibilidade moderna, isto é, da experiência existencial do homem da grande cidade e da sociedade de massa, na alta literatura lírica; e, por outro, o fundador de uma escrita poética moderna, escrita de ruptura radical ao mesmo tempo com a tradição clássica e com o romantismo. Na história da poesia brasileira, estas duas conquistas são obra de Drummond (MERQUIOR, 1975, p.243).

Apesar de não ter sido o iniciador do lirismo moderno no Brasil, Drummond foi responsável por realizar a promessa literária do modernismo de choque, criando uma poesia rica e substancial, purgada dos 3 defeitos maiores da literatura acadêmica de antes de 22: o servilismo em relação aos modelos europeus; à cegueira no tocante à realidade social concreta e a superficialidade intelectual.

Defende Vagner Camilo (2004, p. 208) que a envergadura baudelairiana do projeto poético de Drummond estaria presente no fato de ter sido ele o primeiro a apreender em profundidade o sentido de um processo muito peculiar de modernização (como foi o brasileiro) e de ter feito dele a mola propulsora de sua poesia.

A condição, pois, de *displaced person* de Drummond parece decorrer precisamente dessa posição deslocada de filho de fazendeiro emigrado para a grande cidade, em um momento de transição da velha ordem patricarcal para a sociedade urbano-industrial³. Eis a verdadeira dimensão ética do personagem *gauche*: a independência moral, ainda que ao preço da marginalização.

A cada novo livro, nota-se que Drummond apresentou, quase sempre, um novo desdobramento poético e uma nova face da linguagem. Como mesmo atesta Alcides Villaça a esse respeito, é preciso que “faamos sempre em *predomínio*”, com o cuidado de não absolutizar as

³ Essa discussão é levantada posteriormente na revisão da crítica de “Fazendeiro do ar”.

soluções brandidas pelo poeta num poema, num livro, num momento de sua poesia:

Se o predomínio de uma fonte de tensões sobre outra alterna-se e permite-nos reconhecer movimentos estruturais dentro da dinâmica da obra – movimentos didaticamente reconhecíveis como fases – isso não autoriza a formação de esquemas fixos, por natureza injustos para com a expressão dialética de que vive essa poesia. As tendências de um Drummond mais “anedótico”, ou mais “social”, ou mais “metafísico”, são visíveis a olho nu, mas estão longe de explicar em separado a intimidade nervosa dos movimentos que as revelam. (VILLAÇA, 2006, p. 19)

“Alguma poesia”,⁴ obra que reúne produções poéticas do autor referentes ao período de 1925 a 1930, foi escrito no momento em que o Modernismo já se consolidava no Brasil. Dentre outras características, pratica o poema-piada, utiliza os coloquialismos apregoados pela estética e cultiva a poesia do cotidiano.

Por meio da correspondência entre Mário de Andrade e Drummond, iniciada em 1924, percebe-se a ligação do autor de “Alguma poesia” com o Modernismo:

(Pela correspondência entre os dois), se fica sabendo que Drummond submeteu seus poemas a Mário. Em algumas cartas, Mário faz comentários de natureza diversa. Ocorre de os comentários serem de natureza mais geral, com caráter interpretativo, mas ocorre também de serem mais pontuais, minuciosos e dizerem respeito à escrita. [...] Essas cartas estão assim estreitamente ligadas à produção dos textos. Por outro lado, constituem com certeza leituras iniciais de sua produção, são um primeiro instante de sua recepção. Cabe lembrar que esse diálogo prossegue em outras

⁴ Apesar de lançar seu primeiro volume apenas no início da década de 1930, Drummond já era conhecido em grupos literários por publicações de poemas, contos e crônicas em revistas.

correspondências de Drummond com outros modernistas [...] (GUIMARÃES, 2012, p. 907).

Drummond se mostra empenhado em compreender e dominar as inovações modernas, pedindo ao escritor paulista, inclusive, sugestões e conselhos sobre poesia: “[...] depois das sucessivas provas de força que você e os outros malucos têm dado (Pauliceia, Epigramas [...], Miramar [...]), não é possível ficar-se inerte.” (ANDRADE, C.; ANDRADE, M., 2002, p. 94).

Prudente de Moraes, em artigo de 1931 sobre a obra “Alguma poesia”, afirma que Drummond se destacou e permaneceu por ter sido capaz de “[...] prover por si mesmo à sua subsistência [...]”. (MORAIS NETO, 2012, p. 944). Prudente afirma ainda que a estreia de Drummond se deu de maneira amadurecida. Atente-se para o fato de que antes de “Alguma poesia” Drummond havia organizado o livro “Minha terra tem palmeiras”, manuscrito de onde foram retirados alguns poemas aproveitados no livro de 1930 (GUIMARÃES, 2012, p. 895), após leitura atenta de Mário de Andrade que, de posse do manuscrito, sugeriu alterações, supressões, além de ter elogiado algumas “obras-primas”, como “No meio do caminho” e “Sentimental” (ANDRADE, C.; ANDRADE, M., 1982, p.232-233).

Alcides Villaça, sobre “Alguma poesia”, chama atenção para a complexidade do eu lírico drummondiano, que evidencia o estilo múltiplo do poeta ao se dividir em várias *personae*. Desde o início, o *gauchismo* funciona como confissão psicológica, dinâmica do estilo e lugar social (de onde se podem reconhecer a “vida besta” e o “mundo torto”).

Drummond inaugura em “Alguma poesia” uma linha temática que permaneceu durante sua trajetória poética: a seção que investiga a formação do poeta e sua visão acerca do mundo pode ser entendida dentro do que se convencionou chamar de grupo do indivíduo (“um eu todo retorcido”). São ocorrências poéticas nas quais o sujeito lírico, sempre lúcido, discorre com amargor, pessimismo, ironia e humor a respeito do que ele, atento observador, capta de si mesmo e das coisas que o rodeiam.

Como lembra Villaça, o *gauche* se anuncia, entre outras coisas, como o marginal, que transita entre o Brasil interiorano e o urbano; como o “insuficiente para a ação”, destacando sua própria timidez (VILLAÇA, 2006, p.22); como o *voyeur*, a observar a “dinâmica erótica dos homens e mulheres” (Ibid., p.25).

“Alguma poesia” traz poemas que remontam a 1924 e muitos outros que compõem o livro foram escritos muito antes de 1930. A perspectiva de sua produção do período pode ser, portanto, considerada contemporânea a Oswald de Andrade, Cassiano Ricardo, Raul Bopp e outros. Contudo, como mesmo aponta Villaça (Ibid., pp. 50-51):

Talvez a mais forte contribuição de Drummond para o conjunto de ideia e programas do período tenha sido, exatamente, declarar-se inapto para empolgá-las, criando com isso um ângulo de observação muito independente e original, em princípio não-participativo – “descompromisso” que no entanto o deixava livre para o exercício de um lirismo novo, muito pessoal, e essencialmente crítico.

O poeta timbra seu discurso pautado na *inadaptação* como critério e oferece um individualismo exacerbado como (anti) modelo. “O pacto com o leitor só ocorre na medida em que este também aceite o desconforto da pluralidade”, pois toda a movimentação interna dos poemas, bem como a que nasce da relação entre eles, parece desembocar na inarredável “pedra no meio do caminho” (Ibid., p.51).

O encontro do *gauche* com a tortuosidade do mundo é frequentemente tratado pelo obstáculo e pelo desencontro. Antonio Candido afirma (2011 p.103): “[...] a consciência crispada, revelando constrangimento da personalidade, leva o poeta a investigar a máquina retorcida da alma; mas também a considerar a sua relação com o outro, no amor, na família, na sociedade”.

É a partir também de “Alguma poesia” que se estabelecerá a pretensa tensão dialética⁵, centrada na impossibilidade de afirmação simultânea do eu e do mundo ou mesmo da negação definitiva de ambos. Tal movimento de contínua disparidade será a marca do sentimento de desajuste do *gauche* em relação ao Outro (mundo).

Com a publicação de “Sentimento do mundo” (1940) e “A rosa do povo” (1945) a poesia social, a partir do *locus* de percepção e participação do sujeito, é retomada. Poemas como “Os Ombros

⁵ Como será discutido ao longo deste estudo, é possível entender e identificar a produção poética de Drummond como uma superação da tradição dialética do pensamento metafísico.

Suportam o Mundo”, “Mãos Dadas” e “Morte do Leiteiro” dimensionam a solidariedade do sujeito lírico diante da teimosia dos homens: “Em vão me tento explicar, os muros são surdos”⁶.

Posteriormente ao livro “A rosa do povo”, obras como “Claro enigma”, 1951, e “Fazendeiro do ar”, de 1954, endossam uma vertente estilística e conceitual de Drummond, que se refere a uma articulação de linguagem poética repleta de indagações, inquietações e angústias:

O poeta já se apresenta mais subjetivo: as coisas, apesar da aparência concreta, readquirem ressonâncias e reverberações por força da solidão e do sortilégio da linguagem. Há que se seguir ainda a lição das coisas, mas a comunicação já não é mais a contiguidade, substituída agora pela transferência de sentido e pela transparência da linguagem figurada que se fundamenta na *metáfora*: um termo se vê substituído por outro, porque um nexo de semelhança se formou na imaginação do escritor. A solidariedade se transforma em solidão. (TELES, 1985, p. 225).

O apontamento realizado por Gilberto Mendonça Teles parece destacar o que seria um traço então abandonado pelo poeta (“solidariedade” de sua poesia social) em detrimento de uma nova ótica assimilada a partir de “Novos poemas” (“solidão”). Contudo, acreditamos contrariamente que não tenha se dado o abandono de um traço pela substituição do outro, mas antes, um destaque maior do último em relação ao primeiro. Drummond não abandona a “solidariedade” pungente dos poemas de “A rosa do povo”, mas volta a atenção para outro tipo de ocorrência “solitária”. Observa-se que o teor coloquial de outrora se afasta e dá lugar, gradativamente, à construção intensiva de imagens, via de regra, por meio de uma reterritorialização semântica.

Com a publicação de “Claro enigma”, a métrica volta a ser utilizada, bem como o soneto e o verso alexandrino. A exemplo de Murilo Mendes e Jorge de Lima opera-se em Drummond uma recontextualização e redistribuição dos dados do passado.

“Orfeu e os monstros modernos: eis aí a condição emblemática de Drummond nos anos 50”. A constatação de Alcides Villaça em sua obra

⁶Verso do poema “A flor e a náusea”, de “A rosa do povo”.

intitulada “Passos de Drummond” parece sintetizar o sentimento prenunciado pelas obras que compõe a “fase” dita metafísica da poética drummondiana, inserida num período conturbado de pós-guerra. São obras permeadas pelo sentimento de insegurança diante do futuro, de questionamentos diante da vida e da condição existencial, perpassados por retalhos de vida cuja esperança se encontra estilhaçada:

[...] as negações dentro do “quarteto metafísico”
[...] têm a gravidade (como *tom* e como *peso*) de uma definição última, formulada como desistência subjetiva dos afetos, das esperanças, das remissões. Esses lugares da dissolução falam de uma tríplice evanescência, a do sujeito, a do mundo e da linguagem – o trinômio original do fenômeno poético, agora inteiramente submetido à rarefação do corpo, à pulverização do mundo, à beleza desorientada do discurso. Do lado do sujeito, está o silêncio, a sombra, o enigma, a cegueira, a opacidade, a secura, a paralisia; do lado do mundo, o que é úmido, esponjoso, barrento, arenoso, noturno, deserto, estéril, morto; do lado do canto, o exílio faustoso das palavras, a impotência de Orfeu, a forma áspera, o discurso especulativo, as metáforas herméticas. (VILLAÇA, 2006, p. 82).

Num período em que desponta o fim de regimes totalitários, o estado de desengano e o pessimismo característico das obras que compõem o período em questão encontram uma significância marcada, de forma convergente, na conjuntura histórica que se delineia num profundo mal estar de ideias e sentimentos futuros em relação à própria existência e à condição da vida. Conforme salienta Villaça (Ibid., p. 81): “O fechamento dos canais de participação abertos pela poesia ligada ao povo, o crescimento do enigma e o hermetismo da pedra interceptante são formas correlatas à impossibilidade de dissolução dos conflitos entre a poesia e o mundo”.

Esse momento na poética drummondiana traz a marca expressa do silêncio ou, em outros termos, a forma positiva de silêncio do mundo. Conforme assinala José Guilherme Merquior (1976): Mallarmé, Kafka, Rilke, a exemplo de Drummond, estão na mesma via de percepção do mundo bruto.

A maturidade de Drummond alcançada no momento do quarteto metafísico possui, no mínimo, duas importantes características: a consciência da crise e, portanto, o ceticismo de Drummond que se faz tão resistente; e a recusa de uma significação do mundo pela via puramente mecânica e não corpórea do pensamento.

Nesse sentido, acreditamos oportuna a tentativa de leitura das obras em questão como um sintoma maior da superação do que seria a tradição do pensamento metafísico, pautada pela tensão dialética, já criticada por Nietzsche, justamente por permanecer numa concepção abstrata do universal e do particular, tornando-se, pois, prisioneira dos sintomas e não atingindo, assim, as forças nem a vontade que dão, a estes últimos, sentido e valor. (DELEUZE, 1976, p.89). Nietzsche substitui o elemento especulativo da negação, da oposição ou da contradição, pelo elemento prático da diferença: objeto de afirmação e de gozo. (Ibid., p.7)

Tomada nesse sentido, a dialética nem mesmo aflora a interpretação, pois nunca ultrapassa o domínio dos sintomas. Não é espantoso que a dialética proceda por oposição, desenvolvimento da oposição ou contradição, resolução da contradição. Ela ignora o elemento real do qual derivam as forças, suas qualidades e suas relações; conhece apenas a imagem invertida desse elemento a qual se reflete nos sintomas abstratamente considerados.

A oposição pode ser a lei da relação entre os produtos abstratos, mas a diferença é o único princípio de gênese ou de produção que produz a oposição como simples aparência. A dialética alimenta-se de oposições porque ignora os mecanismos diferenciais diversamente sutis e subterrâneos: os deslocamentos topológicos, as variações tipológicas.

Destituída de todas as suas ambições, a oposição deixa de ser informadora, motriz e coordenadora: nada mais do que um sintoma a ser interpretado. Destituída de sua pretensão a prestar contas da diferença, a contradição aparece tal qual é: perpétuo contrassenso sobre a própria diferença, inversão confusa da genealogia (Ibid., p.73).

Se a dialética encontra seu elemento especulativo na oposição e na contradição, é inicialmente porque reflete uma falsa imagem da diferença. A filosofia da vontade, segundo Nietzsche, deve substituir a antiga metafísica.

O ponto de partida para tal superação talvez seja justamente o questionamento ontológico sobre a metafísica tradicional, que possibilita o surgimento de “metafísicas” que se insurgem contra a metafísica

clássica. Ao superar a noção dialética, ousemos considerar que a poesia de Drummond insurge nesse patamar.

Para Heidegger a poesia ganha primazia em relação à filosofia, que para ele teria chegado ao seu fim. A poesia efetivaria a passagem para um pensamento do Ser, engendraria um modo de ser com o mundo.

O entendimento da sintomática poesia de Drummond como um movimento de extrapolação da tradição do pensamento metafísico pautada pela noção dual e contraditória e, principalmente conforme assimilado por Nietzsche, por ignorar os mecanismos da diferença, pode ser observado pelos desdobramentos a que se ateu o presente estudo, a saber: a noção da figura do *gauche* como instância comunicadora do Fora, a superação da noção tripartida do tempo (presente-passado-futuro), as tipologias duais observadas por Villaça (noite/dia, eterno/fugaz, vida/morte) que, longe de pautarem-se em um esquema dual e opositivo do pensamento, estabelecem justamente a afirmação de uma pluralidade sempre diversa.

O Ser é diferença e por isso mesmo é necessário pensar o Ser na radicalidade da diferença, libertando-a de sua interpretação tradicional que a condicionou a um papel subserviente à identidade, seja em Platão, Aristóteles e na maior parte da tradição metafísica. Pois como indica Badiou (1997) ao analisar a filosofia deleuziana, esta concebe a filosofia como ontologia, como um pensar que toma como questão a questão do Ser na sua univocidade, na qual o pensamento se manifesta a partir do seu fundo pré-ontológico e toda a sua vitalidade volta-se para um “declinar” do Ser sobre o pensamento.

Como denunciou Deleuze e Guattari, nossa era seria aquela em que se dá o coroamento da metafísica, ou seja, o ápice do sistema de controle e determinação do real, encarnado na potência das ciências particulares ou no Capital, porém, todas repousando sobre um solo metafísico que as trespassa. Questionar a metafísica significa, também, um questionamento sobre o horizonte no qual se determinam as forças e as potências do pensamento.

2.1 REVISÃO DA CRÍTICA

Affonso Romano de Sant'Anna divide a poesia de Drummond a partir da relação dramática que se estabelece entre o sujeito e o mundo em três grandes atos: o eu maior que o mundo, o eu menor que o mundo, o eu igual ao mundo. O momento correspondente ao que Merquior denominou como quarteto metafísico da poesia drummondiana compreenderia a relativa igualdade entre o sujeito e o mundo, quando o primeiro atingiria um suposto equilíbrio em relação ao segundo.

Para Vagner Camilo, a análise temática que Sant'Anna faz da produção poética drummondiana passa longe das motivações atuantes na conformação histórica particular da condição do *gauche* do poeta itabirano. O estudioso defende que tal condição presente na leitura de Sant'Anna se dilui numa generalidade do tipo, que abriga a galeria dos anti-heróis. Endossando o que defende Camilo, entendemos que a devida compreensão dessa condição da persona drummondiana só pode ser alcançada a partir de um quadro de referências históricas e sociais muito específico, que refletem a própria posição marginal do poeta moderno.

Procuraremos, nesse sentido, estabelecer uma breve revisão da crítica do período a que se refere a produção das quatro obras que compõem o então denominado “quarteto metafísico”, a partir de dois eixos temáticos que consideramos relevantes para o entendimento não apenas das obras em questão, mas também do contexto histórico e político em que viveu o poeta.

O primeiro deles procura retomar alguns episódios do “envolvimento” de Drummond com a questão política, embora sempre negado pelo poeta.

O segundo aborda a recepção da crítica em relação a um dos pontos discutidos na publicação das quatro obras que compõe o momento estudado da poesia de Drummond, em especial “Claro enigma”: a revisitação dos clássicos e a oposição em relação ao moderno.

2.1.1 Conexões espaço-temporais

Carlos Drummond de Andrade nasceu em 31 de outubro de 1902, em Itabira, Minas Gerais. Filho de uma família patriarcal proprietária de terras, o sobrado de Carlos Paula de Andrade, pai de Drummond, era “todo um sistema de poder:” a frente dava para a Câmara Municipal (onde Carlos de Paula Andrade era vereador meio valetudinário), para a visão de uma parte da Fazenda do Pontal, e para a cadeia. (CANÇADO, 2012, p.35) Três elementos essenciais à obra de Drummond: a política, a terra e o sentimento de culpa. (PENNA, 2011, p. 6).

No início da década de 20 a família de Drummond se muda de Itabira para Belo Horizonte. O poeta então com 17 anos começa a escrever artigos para jornais da cidade, tendo sido o primeiro deles “Diana, a moral e o cinema”⁷. Depois dele vieram outros ainda para o jornal da praça da Estação.

Em 1921, Drummond inicia sua participação no “Diário de Minas”⁸, participação que essa duraria quase dez anos (a partir de 1926 ele se torna membro regular da redação).

Por essa época, o poeta costumava frequentar o café Estrela, “a tradução quase perfeita [...] para a província dos cafés surgidos no Oriente Próximo no início do século” (CANÇADO, 2012, p.86). Ao adentrar ali, Drummond “dava as costas espiritualmente para o poder esmagador das oligarquias de onde viera, e deslizava para o mundo de risco próprio dos mineiros intelectuais dos anos 1920” (Ibid., p.86). Tal

⁷ Como conta Humberto Werneck em “O desatino da rapaziada”, Belo Horizonte (na época com cerca de 50 mil habitantes) recebia na ocasião a exibição de um filme protagonizado por uma “obscura baronesa de Witz”. Os cartazes anunciavam a película “Diana, a caçadora” que estava sendo exibida no Cinema Pathé e traziam estampada a figura de uma mulher nua. O que se viu foi, de um lado, “bandos de moços piedosos” investindo contra a fachada do cinema; e, do outro, “a juventude doidivana e a velhice azeteira”. Em seu artigo a respeito, Drummond fazia a defesa da arte contra a moral, mas afirmava que no caso do filme em questão, se tratava na verdade de um “formidável *bluff*”, “uma grossa pinoia”. O artigo foi publicado na primeira página e como afirma CANÇADO (2012, p. 76-77) “revelava que o articulista tinha régua e compasso para a coisa, sabendo armar uma peça de jornalismo para a época, além de enfiar a sua cunha pessoal numa polêmica”.

⁸ José Maria Cançado na referida biografia de Drummond atenta para o fato de que muitos modernistas mineiros fizeram do então “Diário de Minas” a plataforma de suas publicações (2012, p.78).

atmosfera levou Drummond ao encontro de Pedro Nava, em uma das mesas do Estrela (na época Drummond então com 20 anos).

Com Drummond e Nava, também Alberto Campos, Emílio Moura, Milton Campos se reuniam junto à rua Bahia (“a única que dava a impressão de conduzir para fora do espaço moral de Belo Horizonte”⁹), de onde nunca saíam. Na rua Bahia também situavam-se outros dois pontos importantes: a Livraria Alves e o Cine Odeon.

No início de 1922, Drummond passa a investir em publicações no Rio de Janeiro. Em entrevista à Maria Zilda Ferreira Cury, Carlos afirma que “aquilo não dava em nada”, referindo-se à sua colaboração no “Diário de Minas”: “Eu escrevia e a coisa ficava por isso mesmo. Então passei a explorar o Rio, através da revista ‘Para Todos’, e da ‘Ilustração Brasileira’. Mandava artigos, com a mesma falta de senso”¹⁰.

Na tarde do dia 24 de abril de 1924 chega em Belo Horizonte um grupo paulista de intelectuais, liderados por Olívia Guedes Penteado. Entre eles estavam Tarsila do Amaral, Gofredo Telles, Blaise Cendrars, Oswald e Mário de Andrade.

É nessa ocasião que Drummond, Nava e “os demais do grupo” travam contato com Oswald e o autor de “Pauliceia desvairada”. Pedro Nava descreve: “De repente vimos entrar com passo apressado e ágil, vindo do corredor que dava para a ala de quartos dos altos de Paraopeba, a figura escanhoada, arrumada e encaracolada de um imperador romano de olhos verdes. Era Oswald de Andrade...”. Ele perguntou: Quais são vocês? “Quando Drummond se apresentou, Oswald reconheceu naquele rapaz seríssimo de 21 anos o mesmo cujo nome, antes mesmo de conhecê-lo pessoalmente, ele havia citado [...] numa conferência que pronunciara na Sorbonne no ano anterior” (Ibid., p.102).

Mas é com Mário de Andrade que Drummond estabelecerá uma longa amizade, documentada inclusive em cartas que ambos trocaram entre 1924 e 1945 (ano da morte de Mário).

Logo nas primeiras cartas (mais precisamente na de 10 de novembro de 1924) Mário convida Drummond a “devotar-se ao Brasil”

⁹ Diria Paulo Mendes Campos, que percorreu a mesma rua com outro grupo vinte anos depois. (CANÇADO, 2012, p.89)

¹⁰ O diretor das revistas citadas era, então, Álvaro Moreyra, a quem Drummond nutria profunda admiração: “mais do que uma influência, um dos paradigmas literários de Drummond”. (CANÇADO, 2012, p. 96) É pelo encorajamento de Moreyra, inclusive, que Drummond visita o Rio de Janeiro no ano seguinte (1923).

juntamente com ele: “Apesar de todo ceticismo, apesar de todo o pessimismo e apesar de todo o século XIX, seja ingênuo, seja bobo, mas acredite que um sacrifício é lindo¹¹”.

Em 1929 Drummond recebe um convite de Rodrigo Mello Franco de Andrade para ocupar um cargo na Secretaria de Educação. O poeta se torna diretor da “Revista do Ensino” (além de acumular a função de redator na revista “Brazil-Central” e de ainda trabalhar no “Diário de Minas”).

Ainda no mesmo ano se torna oficial de gabinete de Mário Casassanta (diretor da Imprensa Oficial), que lhe oferece o cargo de ajudante de redação do “Minas Gerais”, “a publicação oficial, e que tinha como diretores os Abílio Machado e o futuro e folclórico político José Maria de Alkmim”. (CANÇADO, 2012, p.131) O convite para participar da Secretaria do Interior ocorreu em 1930.

A sua situação de funcionário da Imprensa Oficial facilita o processo de publicação de seu primeiro livro, “Alguma poesia”: “Depois de dar um trabalhão a MA (Mário de Andrade), acabei publicando meu livro “Alguma poesia” pela Imprensa Oficial de Minas Gerais, a preço camarada, pagando-o parceladamente” (Ibid., p.132).

Interessante observar que o livro foi considerado um sucesso, inclusive com a ocorrência do fenômeno típico da imprensa cultural, “a compulsão do *furo*”, com o “Estado de Minas” noticiando a publicação do livro no dia seguinte, furando o próprio “Minas Gerais”, jornal em que Drummond trabalhava na época. Relata-se que nos primeiros trinta dias depois da publicação do livro já tinham sido publicadas quinze críticas em jornais de Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo, Recife e Porto Alegre.

Com a Revolução de 30, (Drummond ainda ocupava o cargo de chefe de gabinete de Cristiano Machado, Secretário de Interior e Justiça de Minas Gerais) sobe ao poder Gustavo Capanema que, ao lado de Drummond e outros jovens (Gabriel Passos, Martins de Almeida, Heitor de Souza) tinham participado em 1925 da elaboração de um manifesto político, que era também programa do Partido da Ação Revolucionária: “o manifesto propunha uma franca e decidida colaboração dos povos americanos no sentido de formar-se uma consciência continental, a extrema difusão do ensino primário no país, além de reconhecer a

¹¹ Cartas reunidas no livro “A lição do amigo”.

necessidade de se penetrar as regiões inexploradas do país” (Ibid., p.144).

No início de 1931, Drummond se torna oficial de gabinete de Capanema, que havia substituído o anterior secretário, Cristiano Machado. No fim de 1934, Capanema se torna Ministro da Educação e Saúde e convida o amigo Drummond para chefe de gabinete no Rio.

O convite para o Ministério no governo federal não era casual ou fortuito. Tinha como antecedentes a grande experiência e o estreito vínculo de amizade e de colaboração profissional com o ministro Gustavo Capanema desde os tempos de atuação política local, quando este assumiu a Secretaria do Interior.

Apesar de se dizer alheio às questões políticas e explicar sua marcante presença no Ministério apenas por motivos de amizade, Drummond sempre cumpria o seu trabalho burocrático com devoção e se destacava pela maneira como desempenhava suas funções. Era conhecido pelos políticos e intelectuais que estavam diretamente ligados ao Ministério como uma extensão do Ministro Capanema, ao ponto de, por falta do ministro, Drummond exercer algumas funções ministeriais e ser reconhecido como tal. Muitos intelectuais, arquitetos e literatos que escreviam ao Ministro Capanema incluíam o “Carlos” como uma extensão do próprio ministro (BOMENY 2001, p. 29). Como afirma Bomeny, o próprio poeta se auto classificava como “poeta-funcionário”, “o convicto escriba oficial”.

É importante salientar que durante todo o percurso em que Drummond atuou no ministério, a governança do país estava sob a égide do presidente Getúlio Vargas (1930-1945). Dessa forma, a inserção de Drummond no ministério Capanema (1934) foi conduzida por um período muito conturbado para a situação socioeconômica do Brasil.

Drummond em constante indagação sobre suas obrigações de burocrata e seus princípios éticos foi levado a se posicionar. Nesse viés, havia um conflito entre os seus ideais pessoais e éticos e sua função de chefe de gabinete. O poeta-funcionário escreve, então, ao ministro e pede-lhe a dispensa do cargo de chefia do gabinete que ocupava:

[...] É verdade que minha colaboração foi sempre prestada ao amigo (e só este, de resto, lhe perdoaria as impertinências de que costuma revestir-se), e não propriamente ao ministro e nem ao governo, mas seria impossível dissociar essas entidades e, se eu o conseguisse, isto poderia

servir de escusa para mim, porém não beneficiaria ao ministro...¹²

A situação sócio-política do país em 1937, agia intrinsecamente em sua poética. Drummond acrescenta ao tema social, seu desencanto. Morava no Rio de Janeiro, então capital do país e viu que o Brasil ansiava por sair do Estado Novo e queria um regime democrático.

Apesar de fazer parte do Ministério e trabalhar no governo Vargas, sua posição era a de não se considerar um elemento do Estado Novo. Correspondências e revistas da época insinuavam que Drummond continuava no Ministério Capanema, além da amizade, por questões de militância às reformas junto à Educação. Em entrevista à Revista Veja (Novembro de 1980), ele se posiciona a esse respeito:

Nunca me considereirei como tal, e acho uma injustiça se dizer tal coisa. Vim para o Rio em 1934, para trabalhar com um amigo pessoal do colégio, Gustavo Capanema. Em 1937, houve o golpe do Estado Novo e Capanema continuou. Continuei a servi-lo da mesma maneira, não tinha a menor ligação com o Estado Novo. As minhas relações com o palácio eram burocráticas: eu preparava pastas de documentos e mandava para lá, recebia telefonemas e cumpria recomendações burocráticas, mas não tinha nada a ver com a política do governo.¹³

Como mesmo afirma José Maria Cançado (2012, p.156), Drummond com certeza não era “intransigente defensor” de grupo nenhum. Mas tinha, sem dúvida, uma intransigente antipatia pela pregação anticomunista de Alceu Amoroso Lima¹⁴. Em seu primeiro

¹² Correspondência de Carlos Drummond de Andrade ao ministro Gustavo Capanema, 25-3-1936.

¹³ Entrevista de Carlos Drummond de Andrade concedida ao jornalista Zuenir Ventura falando sobre sua vida pessoal e política em 19 de novembro de 1980.

¹⁴ Com a ida de Francisco Campos para o Ministério da Justiça, Capanema assume o cargo de Ministro da Educação e Saúde e passa a ser praticamente monitorado pelo líder da Ação Católica, Alceu Amoroso Lima. Em carta de 1935 a Capanema, Lima afirma que o “que esperamos do governo é que saiba reagir firmemente com a infiltração crescente do número de comunismo em nosso meio” (CANÇADO, 2012, p.156)

pedido de demissão (que foi recusado pelo ministro Capanema), Drummond dizia:

Não tenho posição à esquerda, mas sinto por ela uma viva inclinação intelectual, de par com o desencanto que me inspira o espetáculo do meu país. [...] Isso não impede que eu me considere inteiramente fora da direita e alheio aos seus interesses, crenças e definições.

Mesmo tentando manter-se alheio a qualquer pretensão classificatória de suas posições políticas, Drummond se dá conta de que, em dado momento, sua voz tinha se tornado uma “destravada voz doutrinária” do grupo de Aydano do Couto Ferraz (que se julgava responsável pela “conversão” daquele individualista feroz). É possível também que os acontecimentos do período, com o advento do fim da Segunda Guerra Mundial e o vislumbre de uma nova época, fizessem disparar o trânsito ideológico do poeta pela esquerda.

Para os escritores do período, tanto os comunistas como os “democratas” (como eram conhecidos os que não seguiam a orientação do partido) (Ibid., p.188), a palavra de ordem pra os primeiros dias de 1945 era “toda força ao Congresso da Associação Brasileira de Escritores”. Drummond vinha participando ativamente da preparação do congresso.

O poeta então entrega (pela segunda vez e agora definitivamente) sua carta de demissão ao Ministro Capanema. Dias depois, escreve um poema sobre anistia que nunca foi publicado em suas obras, mas que consta em seu diário pessoal, “O observador no escritório”, talvez como o registro de um momento. Como mesmo afirma Cançado (2012, p. 195), a confecção do poema certamente serviu para atender ao clima e às necessidades políticas do momento.

Nesse período, Drummond também estava envolvido com a criação da UTI - União dos Trabalhadores Intelectuais, cuja criação tinha sido proposta por ele:

A ideia era criar um organismo de defesa do trabalho intelectual, mas de caráter político, de luta pelas liberdades públicas, e que pudesse assim aliviar a ABDE (Associação Brasileira de Escritores) “da carga ativista que ameaçava esmagá-la”. A ideia de Drummond era que a

ABDE se mantivesse mais coladas aos problemas específicos dos escritores, e a UTI tivesse uma atuação mais política. (Ibid., p.197)

Com o pedido de demissão no ministério onde trabalhava Drummond, então desempregado, recebeu muitos convites, como o de se tornar articulista político no “Correio da Manhã”, ao lado de Mário Pedrosa, além do feito por Samuel Wainer para trabalhar em “Diretrizes”. Mas é o convite para fazer parte do Conselho Diretor na “Tribuna Popular” que o poeta aceita. O objetivo seria expor o ponto de vista da esquerda com nitidez (Ibid., p.198).

A escolha de trabalhar junto à “Tribuna Popular” era, pois, uma opção de vida:

Nos primeiros dias – lembra Oswald Alves – Drummond estava entusiasmado com a sua militância e o seu trabalho na “Tribuna Popular”. Como um passageiro decidido a se lançar numa viagem que não sabe como termina, ele tinha se passado de armas e bagagens mesmo para o mundo da militância e do trabalho político. Embora não recebesse nada do jornal, a exemplo de quase todos os outros redatores – cerca de trinta –, aquilo não era uma canja que Drummond estava dando. Era uma adesão e uma opção de vida. (Ibid., p.206)

Uma semana depois, o entusiasmo de Drummond parecia ter murchado. Em seu diário, no dia 6 de junho, comenta: “Na redação da ‘Tribuna Popular’ não me sinto à vontade...e as poucas coisas que redijo têm destino incerto...”. Tal colocação parece prenunciar o que se confirmaria nos relatos seguintes, o crivo cerceador que o partido exercia em seus textos: “Nós escrevíamos um texto, e não saía aquilo, o que saía era algo assim gelatinoso, flácido, ditado por trás da porta pelos dirigentes do partido”.

Não demorará muito para que Drummond peça afastamento do Tribuna. Em dezembro daquele ano, é publicada a obra “A rosa do povo”, acolhida de forma consagrada pela crítica do período: “A figura mais revolucionária da nossa literatura moderno, e sua obra, a única realmente revolucionária – entre poemas e romances – de um autor comunista no Brasil”, dirá Álvaro Lins, no “Correio da Manhã”. Otto

Maria Carpeaux, anos mais tarde em artigo publicado no “Diário de Minas”, escreve: “nasceu o primeiro grande ‘poeta público’ do Brasil e do vasto mundo, o único comparável à moderníssima corrente da poesia inglesa, o mais inglês dos poetas brasileiros”.

Do lado comunista, entretanto, a recepção foi outra. Até mesmo Pablo Neruda, que tempos antes fizera questão de ser fotografado ao lado de Drummond em sua visita ao Brasil, disse em entrevista que “a América tinha dois traidores: Gonzales Videla¹⁵ e Carlos Drummond de Andrade” (Ibid., p.215-216).

O jornalista Oswaldo Peralva, em artigo à revista “Para Todos”, afirmou que Drummond era vendido à embaixada norte-americana. Uma guerra tinha sido lançada contra poeta:

Com uma grande influência nas redações, em alguns meios intelectuais, o Partido Comunista acabou por estender uma zona de hostilidade com relação à Drummond e de indiferença em torno do livro. “Por causa disso”, confessa Fernando Segismundo, “nem chegávamos a ler aquelas coisas belíssimas de “A rosa do povo”. Ou atacávamos o livro, ou simplesmente desconhecíamos aquilo”. (Ibid., p. 216)

Em 1948, Drummond publica “Novos poemas” e em dezembro de 1951, “Claro enigma”. Os poemas foram escritos quando Drummond convalescia do que ele próprio chamou de “uma amarga experiência política”.

A poesia de Drummond do período volta-se não apenas para as coisas do mundo, mas principalmente pelas coisas que *não estão* no mundo.

“Novos poemas” (1948) inicia as transformações que se confirmariam nos próximos livros. Os poemas passam a apresentar um tom mais grave, de “interrogação existencial”, como define Francisco Achcar. Em contrapartida, a breve coletânea de “Novos poemas” apresenta ainda alguns exemplares cuja temática e estilística se encontram em paralelo à produção anterior, de “A rosa do povo”¹⁶. O

¹⁵ Então presidente do Chile.

¹⁶ É o caso dos poemas “Desaparecimento de Luísa Porto”, “Pequeno Mistério Policial” e “A Morte pela Gramática”, por exemplo.

verso metrificado e o soneto passam a figurar nos “Novos poemas”, ao lado de um idioma poético mais tradicional. Segundo Achcar (2000), alguns críticos celebraram essa direção como “sinal do amadurecimento do poeta, como expressão de aprofundamento em suas preocupações existenciais e especulativas, e testemunho de grande maestria verbal”. Em contrapartida, outros viram no livro um retrocesso afinado com a campanha promovida pela geração de 45.

“Novos poemas” se encontra inserido entre dois clássicos: de um lado “A rosa do povo” (1945) e de outro “Claro enigma” (1951). Como afirma PILATI (2014, p.130): “Observando diacronicamente a sequência de obras do poeta, portanto, “Novos poemas”, malgrado o desejo de novidade expresso no título, pode figurar ele mesmo como alegoria do impasse, entre o poema-comunicação do volume de 1945 e o poema-enigma do volume de 1951”.

A obra em questão reúne ao todo doze poemas e veio a público por intermédio da editora José Olympio, na publicação intitulada “Poesia até agora”, que reunia os cinco livros anteriores de Drummond (de “Alguma poesia” a “A rosa do povo”).

Pode-se afirmar que “Novos poemas” apresenta-se no conjunto da obra drummondiana como a cristalização de um momento de suspensão ou superação dialética (*Aufhebung*, nos termos hegelianos), o qual pressagiaria a guinada classicizante, conforme denominado por Vagner Camilo, que se concretiza de modo mais agudo no livro seguinte, “Claro enigma”. Assim, é possível enxergar um macromovimento dialético no conjunto da obra drummondiana, que, ao mesmo tempo, une complementarmente e opõe as obras dos anos 40 e aquela que seria publicada em 1951. (Ibid., p.131)

A partir de tal consideração, há que se assumir a obra em questão não como um ajuntamento de poemas dispersos não inseridos nos volumes anteriores, mas como um todo orgânico que possui uma lógica interna própria.

Vagner Camilo (2001) estabelece como marco divisório de “Novos poemas” o único soneto do livro, intitulado “Jardim”. Para ele seria possível estabelecer, a partir desse marco, a seguinte divisão:

[...] nos poemas situados aquém desse marco, é possível reconhecer a persistência do espírito participante até então em vigor, embora já minado, em um momento ou outro, por um grão de ceticismo. Já a partir do soneto até o final, os

versos adquirem os contornos herméticos que, no limite, convertem-se em enigma – título do derradeiro poema e ponte para o livro seguinte. (CAMILO, 2001, p.101).

Após a publicação de “Novos poemas”, Drummond, valendo-se de um oxímoro escolhido para o título, publica “Claro enigma” (1951), obra desqualificada por críticos como Haroldo de Campos pela “tônica decadente”, sobretudo por aqueles que acompanhavam sua trajetória poética marcada pela publicação de “A rosa do povo”. O poeta, outrora engajado em questões sociais, volta-se a um intimismo melancólico e desesperançado, pontuado por profundas indagações existenciais diante da condição da vida que se estilhaça em fragmentos versificados.

“Claro enigma” é dividido em quatro partes. A primeira delas, intitulada “Entre Lobo e Cão”¹⁷ é o momento do crepúsculo, a descida da noite, que já não permite distinguir entre os dois animais, sugerindo um movimento de percepção confusa das coisas, em que uma imagem se traduz em outra. O que se segue é uma sequência de poemas escuros, com a sombria aceitação da noite, que pode ser observado em “Dissolução”, por exemplo:

Escurece, e não me seduz
tatear sequer uma lâmpada.
Pois que aprouve ao dia findar,
aceito a noite.

(ANDRADE, 1967, p. 235)

O tempo da noite será recorrente nas quatro obras, em especial em “Claro enigma”, constituindo uma espécie de *leitmotiv* do *gauche-caminhante*.

“Notícias amorosas”, segunda parte do livro, traz uma visão pessimista a respeito da temática amorosa, presente em poemas como “Entre o Ser e as Coisas” e “Fraga e Sombra”:

¹⁷ Há nesse título referência a um poema de Sá de Miranda, grande poeta português do século XVI, que escreveu a seus contemporâneos: “Na meta do meo dia/ andais entre Lobo e Cão”, no momento de maior claridade (o alto do meio-dia), estais na maior escuridão. (ACHCAR, 2000, pp. 71-72).

as almas vão pairando,
e, esquecendo a lição que se esquivava,
tornam amor humor, e vago e brando
o que é de natureza corrosiva¹⁸.

(ANDRADE, 1967, p.247)

“Tarde de Maio”, considerado ponto alto do lirismo amoroso moderno (ACHCAR, 2000, p. 79), traz a celebração da derrota amorosa e o desgosto que acarreta:

[...] E resta,
perdida no ar, por que melhor se conserve,
uma particular tristeza, a imprimir seu selo nas
nuvens.

(ANDRADE, 1967, p. 248)

José Guilherme Merquior aponta para o fato de que, ao longo dos quatro livros que compõem o denominado quarteto metafísico da poesia drummondiana, [...] a grande maioria dos poemas eróticos inclinar-se-á para uma metafísica do amor (MERQUIOR, 1975, p.129), não se limitando apenas a figurar emoções, mas entregando-se a uma interpretação filosófica de Eros, este deus zombeteiro da razão humana:

Olha, amor, o que fazes desses jovens
(ou velhos) debruçados na água mansa,
relendo a sem-palavra das estórias
que nosso entendimento não alcança.¹⁹

(ANDRADE, 1967, p.310-311).

Os poemas da terceira parte do livro, intitulada "O Menino e os Homens", são homenagens: a um nascimento ("A um Varão, que Acaba de Nascer"), a poetas ("O Chamado", que se refere a Manuel Bandeira, e "Quintana s Bar", poema em prosa que celebra Mário Quintana) e ao aniversário de uma morte ("Aniversário"). Neste último, o morto, Mário de Andrade, é evocado numa atitude característica, agora "instruída" por

¹⁸Versos do poema “Entre o ser e as coisas”, em “Claro enigma”.

¹⁹Versos do poema “Véspera”, em “Vida passada a limpo”.

sua nova condição: “o redondo, claro, apolíneo / riso de quem conhece a morte”.

A quarta parte do livro, "Selo de Minas", encerra poemas da terra natal, um dos quais, "Os Bens e o Sangue", documenta a venda de terras, descobertas em 1781, por João Francisco de Andrade, antepassado do poeta, registro que se tece numa espécie de escritura de "deserança", um testamento de maldição que se estende a todas as gerações futuras da família e, especialmente, vai fazer do descendente, Carlos Drummond de Andrade, o deserdado *Fazendeiro do ar*.

Na quinta parte do livro se encontram os poemas dos mortos e da família. Os textos iniciais são meditações sobre a presença/ausência dos mortos. "Convívio" é o primeiro deles: “Cada dia que passa incorporo mais esta verdade, de que eles não vivem senão em nós”.

“A Máquina do Mundo”, sexta parte do livro, é também título de um dos dois poemas dessa seção final; o outro é “Relógio do Rosário”, poema que fecha “Claro enigma” e é composto por 22 dísticos rimados e também é ambientado no escuro, apesar do dia luminoso.

“A Máquina do Mundo” remonta a Camões (a imagem da máquina do mundo que é dada a Vasco da Gama contemplar do alto da Ilha dos Amores). O poema de Drummond é escrito em tercetos (32 ao todo) que, embora não rimados como os de Dante, lembram a Divina Comédia por seu andamento narrativo, sua gravidade e seu conteúdo cósmico-existencial. Nele, a "máquina do mundo" se abre para um desenganado transeunte, numa estrada pétrea, em meio a trevas do mundo e da alma. A forma arcaica, a palavra desusada, as fortes inversões, a posição pouco usual de adjetivos, o distanciamento entre o verbo, o sujeito e os complementos são algumas das características do poema que pode ser visto como o grande clímax da obra e, de certa forma, um dos grandes poemas desse momento da poesia de Drummond, sendo entendido por Villaça (2006, p. 83) como “a grande síntese das vivências de Drummond e de suas convicções estético-filosóficas de então”.

O caminho é sempre problemático e o sujeito é sempre solitário. Em “A Máquina do Mundo”, Drummond dará uma nova consistência a essa tão banalizada figuração da vida como caminho, valendo-se de símbolos e mitos antigos “para servirem como puderem ao artista de costas (aparentemente) para o ‘moderno’ e ao mesmo tempo irônico com o ‘eterno’.” (Ibid., p. 80).

E como eu palmilhasse vagamente
 uma estrada de Minas, pedregosa,
 e no fecho da tarde um sino rouco

se misturasse ao som dos meus sapatos
 que era pausado e seco; e aves pairassem
 no céu de chumbo, e suas formas pretas

lentamente se fossem diluindo
 na escuridão maior, vinda dos montes
 e de meu próprio ser desenganado,

a máquina do mundo se entreabriu

[...]

(ANDRADE, 1967, p.271-273)

A ocorrência variada de imperfeitos do subjuntivo (“palmilhasse”, “se misturasse”, “pairassem”, “fossem”) contribui para a construção de uma temporalidade não definida, simultânea e transitória, que cria a expectativa de alguma definição vindoura. Será possível observar ao longo do poema uma sensível correspondência entre a natureza do sujeito e a natureza exterior: ambas se qualificam pelo sombrio, pelo melancólico, pela segura, numa empatia negativa entre caminhante e mundo em que caminha. Operando um grande mergulho dentro da noite real e simbólica, o sujeito caminhante de “A Máquina do mundo” dá conta de sua derrota, que ele vê como universal: “se em vão e para sempre repetimos/ os mesmos sem roteiro tristes périplos”. O saldo fatal de cada acontecimento parece ser esse remoer culposos, condenado a relembrar para sofrer de novo, mas também para compreender o valor, para avaliar o ato. E o sujeito, nesse sentido, transeunte, está (e estará para sempre) entregue a essa avaliação, seguindo seu caminho.

O tema do mundo excessivo, conforme aponta Villaça (2006), é repisado nesse momento da poesia de Drummond numa perspectiva enfatiada e melancólica do poeta amadurecido, distante do humor modernista e do nervosismo irônico da juventude. “Toda história é remorso” o que é também a confissão pessoal de quem assim avalia o saldo das experiências vividas.

Ao contrário de “A rosa do povo”, que se tornaria caso concreto de uma obra de poesia engajada, “Claro enigma” foi recebido pela revolta da intelectualidade do Partido Comunista do Brasil contra Drummond.

A rigidez ideológica contra a qual Drummond veio a se bater de frente pode ser mais bem compreendida quando se considera, historicamente, a política cultural stalinista adotada pela cúpula do partido no contexto da Guerra Fria. Como bem demonstrou Dênis de Moraes, a imprensa comunista dos anos 40 e 50 empenhou-se, orquestradamente, em aliciar seus partidários e simpatizantes para a aceitação do realismo socialista como a expressão máxima do humanismo e o ápice da criação estética em todos os tempos e lugares. (CAMILO, 2001, p.68).

As razões da revolta em 1951 com o escritor não estavam apenas na virada classicizante de “Claro enigma”, mas ligadas à desastrosa participação da delegação comunista no II Congresso da Associação Brasileira de Escritores, em Belo Horizonte:

em meio a muita controvérsia, obteve-se a aprovação da moção contra o fechamento do partido (feita pelo governo Dutra) e a cassação de seus parlamentares. Na ânsia de ver sancionada a proposta, a delegação encaminhou a votação diretamente ao plenário, passando por cima da comissão de assuntos políticos (da qual fazia parte Drummond), que renunciou em bloco em sinal de protesto. Não bastasse, em 1949, durante a eleição para a diretoria da ABDE, os comunistas, não aceitando cargos secundários, resolveram criar uma chapa própria, que acabou vencida pela chapa de Afonso Arinos (na qual também figurava Drummond na qualidade de candidato a primeiro-secretário). A chapa vencedora acabou renunciando em bloco, depois de embates corporais com os comunistas. (CAMILO, 2001, p.64).

Em 1947 Drummond deixou dois testemunhos relatados em seu diário em que descreve as dificuldades para converter a Associação Brasileira de Escritores em “[...] órgão profissional, que congregue os intelectuais em torno de interesses até hoje não defendidos e até

negados.” (ANDRADE, 1985b, p.74). Em 1980, Drummond concedeu uma entrevista na qual revelou os embates com os comunistas durante a eleição da diretoria da ABDE, em 1949:

A nossa diretoria, eleita para a Associação Brasileira dos Escritores com a diferença de 100 votos num eleitorado de 700, foi tomar posse e a posse foi impugnada pelos comunistas. Houve conflito e no meio da confusão o antigo secretário teve um gesto de irritação e, em vez de me passar o livro de atas, já que eu era o novo secretário, jogou-o em cima da mesa. Como uma erva selvagem, peguei o livro e botei ele aqui, contra o peito, como se fosse o santo sudário, ou o velocino de ouro, porque eu sou fraco, não posso fazer grandes proezas. Aí eles se lançaram em cima de mim. Mas os meus amigos me cercaram e impediram que me agredissem e me tomassem o livro. (ANDRADE, 1980).

O jornalista pergunta então se esse e outros episódios com os comunistas contribuíram para mudanças em sua poesia:

Admito. Levando esse choque, sendo destrutado, quase agredido por companheiros da Associação, e já terminada a guerra que, se dizia, ia terminar com as guerras, fui me desinteressando do problema político e mergulhei assim numa espécie de solidão em que me interessavam só os problemas, não digo metafísicos, mas os ligados ao destino final do homem, à natureza do homem, à existência, ao mistério da existência do homem e da sua finalidade, do seu próprio ser. (ANDRADE, 1980).

É válido observar que a crítica literária do período é reflexo do ambiente de tensão dos anos 40, ambiente esse criado pelas práticas autoritárias pcbistas somadas às do Estado Novo. Nas décadas de 40 e 50, a noção do discurso literário engajado, que deveria denunciar as injustiças de seu tempo, traz como premissa a presença de marca documental no texto como item obrigatório para ser considerado político.

Candido, em 1965, ampliará o conceito de poesia política em Drummond como um dado existente já antes dos poemas de 45: “Essa função redentora da poesia, associada a uma concepção socialista, ocorre em sua obra a partir de 1935 e avulta a partir de 1942, como participação e empenho político. Era o tempo da luta contra o fascismo, da guerra de Espanha e, a seguir, da Guerra Mundial – conjunto de circunstâncias que favoreceram em todo o mundo o incremento da literatura participante”. (CANDIDO, 1995, p.125).

Note-se que a poesia de Drummond inaugura no Brasil uma reflexão sobre o (não lugar) do indivíduo, solitário na massa urbana, sendo uma poesia que se desenvolve no arco da Segunda Guerra Mundial, vivida intensamente e a distância.

Em novembro de 1954 é lançado “Fazendeiro do ar” e Poesia até agora”, pela José Olympio. O livro trazia “Novos poemas” escritos depois de “Claro enigma”, além de uma reunião de sua poesia mais significativa até o momento. O livro foi lançado durante uma “tarde de autógrafos”, novidade trazida por Eneida de Moraes (também amiga de Drummond) de suas viagens de Paris. O evento era desconhecido ainda no Brasil. A tarde de autógrafos do lançamento do livro em questão foi realizada em conjunto com o poeta e também amigo de Drummond, Manuel Bandeira²⁰, na Livraria São José.

Como aponta José Maria Cançado (2012, p.253) na biografia de Drummond, o título da obra, “Fazendeiro do ar”, passou a ser uma alegoria da própria “mitologia drummondiana”, já que fora retirado de uma carta escrita pelo poeta em 1924 em resposta à cobrança, por parte do INCRA, na época, de impostos rurais não pagos por Drummond: “indignado e nada disposto a se submeter ao tributo, ele escreveu que de jeito algum aqueles impostos eram razoáveis, que havia um engano, que não iria pagar aquilo de jeito algum, ‘pois ele não passava de um “Fazendeiro do ar””’.

“Fazendeiro do ar” (1953-1954) e “Vida passada a limpo” (1959) formam, com os dois anteriores, uma unidade quanto à linguagem de registro “elevado”, quanto às formas tomadas da tradição e quanto aos temas, geralmente de questionamento existencial. Por esse motivo, Merquior os chama “o quarteto metafísico” da poesia drummondiana.

²⁰ Depois de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade era, constataria Paulo Mendes Campos, o poeta brasileiro que mais vendia livros na época. (CANÇADO, 2012, p.252)

Em “Fazendeiro do ar”, a efemeridade da vida não é temática de simples reflexão filosófica, mas antes, toma lugar como uma profunda indagação existencial ao lado de uma saudade fragmentada: “Tenho saudade de mim mesmo,/ saudade sob aparência de remorso” ²¹. Também Eros ganha expressão de especial intensidade: “Na curva perigosa dos cinquenta, / derrapei neste amor. Que dor! [...]” ²². Aqui o ar é a poesia, sem o/a qual o poeta, o fazendeiro, não conseguiria sobreviver. Talvez mais do que nas demais obras que constituem o quarteto metafísico, em “Fazendeiro do ar” Drummond lapida com maestria a temática do tempo e do espaço.

Há predominância, na obra, do soneto decassílabo (nove poemas), cuja recorrência aparece marcada pelo uso de paradoxos, ambiguidades, plurissignificações, (im) precisões vocabulares que se abrem à duplicidades de leitura e denotam, ainda, uma construção da linguagem que se dá pela não-linearidade, pela distorção.

O “Fazendeiro do ar” não é exclusivo de Drummond, trata-se de uma figura tradicional da literatura brasileira do século XX, dirá Schwarz, numa abordagem de correlação íntima entre forma literária e processo social em curso. O estatuto dessa personagem emblemática consiste em figurar, a um só tempo, como vítima e beneficiário dentro de seu contexto: o filho do fazendeiro vive entre a benesse do compadrio e o miserê da vida urbana de burocrata, entre o descontentamento e a gratidão. (CAMILO, 2004, p.209)

Sérgio Buarque (1978), ao afirmar a presença de um passado continuamente vivo e atuante (quase que como uma predestinação), que constitui a trama essencial da obra drummondiana, acaba por oferecer ele próprio a ponta do fio que entretece essa trama essencial: a força atuante de um passado que, longe de ser positivamente vivenciado como uma memória mais grata ou um lugar de refúgio, vem regido pelos signos da negatividade, como inelutável predestinação, travo ancestral, e sobretudo remorso.

Como sustenta a tese defendida por Vagner Camilo, em Drummond há um esforço em romper a ação em cadeia do passado, derivando daí sua condição ambígua, de filho de fazendeiro e de poeta ou intelectual, que deles se afasta pela cultura livresca, pelo desejo de participação e inserção no tempo presente, pela crítica e o combate às estruturas da velha ordem oligárquica. Da contrariedade dessa posição

²¹Versos do poema “Estrambote Melancólico”, em “Fazendeiro do ar”.

²²Versos do poema “O quarto em desordem”, Op.cit.

decorreria, então, um sentimento de culpa tanto pela consciência crítica de intelectual participante que condena sua reincidência nos ritos e valores no clã dos Andrade quanto pelo sentimento de traição dos valores familiares decorrente da própria condição do poeta. Tal sentimento ganha mais intensidade quando se considera que nos idos de 30 e 40 a ideia do intelectual burguês como traidor de sua classe de origem era uma das palavras de ordem, conforme observa Willi Bolle (1994).

Nesse embate com uma culpa internalizada através de um superego dos mais severos, Drummond assumirá a um só tempo o papel de juiz e réu, vítima e carrasco.

Cumprе lembrar com Candido que a culpa só começa a despontar na lírica drummondiana a partir do livro de 40. É só com a transferência definitiva de Drummond para o Rio, o ingresso no funcionalismo público, as exigências de participação e posicionamento político-ideológico do artista e intelectual motivadas pela hora presente e a opção por uma poesia de inspiração social, que se pode dar o confronto aberto das posições contraditórias de que redunda a culpa em questão. Merquior observa que o “Sentimento do mundo” é também sentimento de culpa.

A poesia de Drummond no momento em questão será marcada por uma subjetividade lírica cuja trajetória carrega a experiência de perda de status social que, todavia, não elimina a lembrança e a força atuante de um passado sempre presente e que determina indelevelmente o seu modo de ser. Contudo, como atenta Camilo, essa perda de status do filho de fazendeiro não chega a igualá-lo ao nível daqueles a quem dirige seu apelo solidário; pelo contrário, a distância social persiste e é da consciência de sua insuperabilidade (portanto, da impossibilidade de identificação integral) que redundam a culpa social:

À culpa experimentada como produto do afastamento ou da negação dos desígnios e valores do clã mineiro, soma-se agora a consciência de que é ilusória toda tentativa de se desvencilhar deles, visto agirem em cadeia, naturalizados em tara congênita. Não é apenas a ideia de que os antepassados, embora mortos, vivem em nós, independente de nossa vontade, mas também a de que nossas ações e nosso destino são traçados por

eles, mesmo quando nos acreditamos o mais afastados deles. (CAMILO, 2004, p.20)

“Vida passada a limpo” é apresentada com o “Poema-orelha”, anteriormente pertencente à orelha do livro Poemas (1959).

A temática do amor estará presente de maneira intensa em poemas como “Os poderes infernais”, “Véspera”, “Sonetos do pássaro” e “Instante”.

A memória, uma das temáticas mais importantes e constantes da poesia de Drummond, será revisitada em “Prece de mineiro no Rio”, por exemplo. O poema apresenta o motivo da cidade natal do poeta e de sua infância e de Minas como *topos* ordenador do homem maduro, inserido no mundo caótico e moderno da grande cidade:

Espírito de Minas, me visita,
e sobre a confusão desta cidade,
onde voz e buzina se confundem,
lança teu claro raio ordenador.²³

(ANDRADE, 1967, p.304-305)

As raízes itabiranas estarão sempre presentes em Drummond fazendo com que seu lirismo, em virtude dessa base, dialogue diretamente com sua memória mais profunda.

A poética de “Vida passada a limpo” estabelece um contato direto com o desejo primordial do homem de buscar compreender o sentido do estar no mundo, num entendimento da poesia como forma de conhecimento do mundo. É nítida a preocupação do poeta em tratar de temas cotidianos, da vida corriqueira, da memória e da observação.

2.1.2 O clássico e o moderno

Com a publicação de “Claro enigma” em 1951, depois de “A rosa do povo” e de todo o lirismo participativo, parece surgir o poeta empobrecido de formas revolucionárias, o mesmo que dissera que a poesia deveria evitar a nostalgia dos “moldes antigos” (DRUMMOND apud CAMILO, 2001, p. 52).

²³ Em “Vida passada a limpo”.

Mas antes de “Claro enigma”, “Novos poemas” (publicado em 1948) já anunciava as transformações que se confirmariam nos livros seguintes. Embora alguns textos ainda apresentem o cunho nitidamente participante encontrado nos versos de “A rosa do povo” (“Notícias de Espanha”, por exemplo), já se vêem outros de cunho metafísico e hermético, como é o caso do soneto “Jardim”:

JARDIM

Negro jardim onde violas soam
e o mal da vida em ecos se dispersa:
à toa uma canção envolve os ramos,
como a estátua indecisa se reflete

no lago há longos anos habitado
por peixes, não, matéria perecível,
mas por pálidas contas de colares
que alguém vai desatando, olhos vazados

e mãos oferecidas e mecânicas,
de um vegetal segredo enfeitiçadas,
enquanto outras visões se delineiam

e logo se enovelam: mascarada,
que sei de sua essência (ou não a tem),
jardim apenas, pétalas, presságio.

(ANDRADE, 1967, p.227)

Em Verso Universo em Drummond, José Guilherme Merquior dedicou quatro páginas à análise de “Jardim” (MERQUIOR, 1976, p. 145-148). Tal interpretação é efetuada a partir de uma perspectiva estilística que privilegia principalmente o plano fônico. Merquior não deixa de acusar “certo hermetismo” em “Jardim”, tratando-o também como “poema esotérico”, de um “lirismo secreto” (Ibid., p. 149).

O poema parece encerrar certo grau de abstracionismo provocado pela negação da imagem habitual do mundo, exigindo uma aproximação cuidadosa. Tal qual uma paisagem, em que nem tudo deve ser explicado, exige que dele o leitor se aproxime numa experiência contemplativa. Trata-se de um soneto estruturado em versos brancos, quase em sua totalidade. Os únicos pares de rima ao final do verso encontram-se no

quinto e oitavo verso (habitado/vazado), e no décimo e décimo segundo verso (enfeitada/mascarada). É interessante pontuar que a rima relativa ao quinto e oitavo verso é composta por palavras aparentemente opostas: habitado (ocupado, preenchido) / vazado (oco, ausente).

Pode-se perceber também que não há pausas discursivas entre uma estrofe e outra, o soneto inicia por “Negro jardim” e termina em “pétalas, presságio”. Em termos técnicos, “Jardim” se vale do velho recurso denominado de atafinda, típico da lírica dos trovadores, assim explicado por Massaud Moisés: “Processo métrico empregado na poesia trovadoresca, segundo o qual os versos se encadeiam uns nos outros até o fim da cantiga. A vinculação entre os segmentos pode resultar do que hoje se denomina enjambement [...]; ou do uso de conjunções, como e, cá [porque], pois, quando, etc.” (MOISÉS, 1985, p. 46).

O adjetivo “negro”, do primeiro verso, chama a atenção. Ao lado do substantivo “jardim”, percebe-se uma mudança de tom, como veremos a seguir.

No poema “Lembrança do mundo antigo” (“Sentimento do mundo”), o jardim é um mundo de liberdade, que transmite segurança e oferece poucos perigos, um local em contraste com um (outro) mundo de insegurança e opressão. Em “Versos à boca da noite” (Rosa do povo), a ideia de jardim está relacionada às memórias recordadas cinematograficamente: “Mas vêm o tempo e a ideia de passado / visitar-te na curva de um jardim”.

O jardim de “Novos poemas” parece inaugurar uma nova tendência, metaforizando a poesia que não se mostra ainda, o ser poético que se metamorfoseia pressentindo sutilmente o novo estágio, tal qual a própria “situação” de “Novos poemas” em relação ao momento da poesia de Drummond. A tensão presente nos versos do poema confere à poesia uma estranha força em sua metamorfose.

O último terceto já entremostra o novo estatuto poético: o momento é de crise, de elementos intrincados, que se enredam, se emaranham, instaurando a confusão. Presságio é a palavra final: é presciência e pressentimento, é agouro de um futuro que se avizinha e que não se pode evitar.

É significativo que esse jardim da transição seja um soneto, pois representa também formalmente uma mudança radical na poética de Drummond. Antes desse poema, registramos a presença de apenas três sonetos nos cinco livros anteriores do poeta: “Soneto da perda da esperança”, de Brejo das almas, “Áporo” e “O poeta escolhe seu

túmulos”, de José. Vale lembrar que a forma do soneto será explorada com uma certa insistência principalmente em “Claro enigma”.

É possível relacionar de alguma forma o poema “Jardim” ao poema “Dissolução” (primeiro poema de “Claro enigma”), em que a noite se abate sobre a poesia, inaugurando “uma ordem outra de seres / e coisas não figuradas”. Em ambos os textos, a paisagem é hesitante e encerra perdas e danos; o tempo que se ultrapassa é claro e agressivo em sua luta. Ambos poemas se aproximam ao considerar o “perene trânsito” da poesia no mundo. Talvez a grande diferença entre os dois seja o caráter de “presságio” do primeiro, pétalas que se anunciam, desdobradas em uma rosa “definitiva” no segundo.

A mudança de tom no projeto poético de Drummond anunciada por “Novos poemas” é consolidada com a publicação de “Claro enigma”. Tais mudanças estão relacionadas a um possível desencanto não apenas em relação ao contexto do período (pós-guerra e transformações políticas no Brasil), mas também no que se refere à própria participação de Drummond no cenário político, principalmente em função dos rumos que o partido comunista brasileiro tomou após 1945 pela adoção quase irrestrita das teses jdanovistas e as consequências do realismo socialista.

A respeito de “Claro enigma”, em artigo originalmente publicado em 1952, afirma Haroldo de Campos:

[...] esta pausa (neoclassicizante) – não fosse Drummond quem é – revelou-se, porém, não como uma demissão das conquistas anteriores, mas como uma tomada de impulso [...] para um novo arranjo qualitativo. Tudo isto sem embargo de que, no próprio “Claro enigma”, a guinada neoclassicista foi às vezes, nos melhores poemas, pretexto para memoráveis excursos de dicção [...] – dentre os quais não pode ficar sem menção o “A Máquina do Mundo”, ensaio de poesia metafísica (quem sabe até secreta teodicéia laica), no qual se recorta o perfil dantesco (CAMPOS, 1992, p. 52).

Para Campos, “Claro enigma” tem momentos epifânicos, mas não representa um marco da criação, pois o poeta paulista entende que o diálogo com a tradição só se coloca se houver “*make it new*”.

O mesmo crítico afirma, a respeito do poema “Legado”, que nele Drummond pratica o “tédio alienante”. Haroldo refere-se ao gesto

parnasiano de finalizar o poema (verso final) com a “chave de ouro”, conhecida prática literária, referência notadamente parnasiana. Além desta, outras referências parnasianas são reforçadas no poema pelo uso de versos alexandrinos e rimas de forma convencional, por exemplo.

À essa retomada da tradição clássica em “Claro enigma”, Haroldo de Campos (1992), em “Drummond, mestre de coisas”, denomina de “guinada classicizante”. Esse resgate da tradição clássica se apresenta nos temas, na retomada de mitos e personagens da cultura greco-romana, no tratamento formal dado aos poemas, recuperando muitas das tópicas de escolas literárias antigas.

Contudo, entendemos que essa “guinada classicizante” assenta-se sob uma chave moderna, evidenciando uma ressignificação da tradição que é resgatada, reconfiguração essa que pressupõe um conteúdo de base moderna, como veremos a seguir.

“Dissolução” é o poema que abre a primeira parte de “Claro enigma”, intitulada “O lobo e o cão”, fazendo referência ao poeta português Sá de Miranda:

DISSOLUÇÃO

Escurece, e não me seduz
tatear sequer uma lâmpada.
Pois que aprouve ao dia findar,
aceito a noite.

E com ela aceito que brote
uma ordem outra de seres
e coisas não figuradas.
Braços cruzados.

Vazio de quanto amávamos,
mais vasto é o céu. Povoações
surgem no vácuo.
Habito alguma?
E nem destaco minha pele
da confluyente escuridão.
Um fim unânime concentra-se
e pausa no ar. Hesitando.

E aquele agressivo espírito
que o dia carrega consigo,
já não oprime. Assim a paz,
destroçada.

Vai durar mil anos, ou
extinguir-se na cor do galo?
Esta rosa é definitiva,
ainda que pobre.

Imaginação, falsa demente,
já te desprezo. E tu, palavra.
No mundo, perene trânsito,
calamo-nos.
E sem alma, corpo, és suave

(ANDRADE, 1967, p.235).

O poema em questão apresenta uma regularidade formal, (seis estrofes de quatro versos e uma última estrofe com cinco versos). “Dissolução” pode ser lido como um poema metalingüístico, ao tratar de uma reflexão geral sobre a poesia drummondiana feita até então e que está sendo deixada, nessa obra, para dar lugar a uma atitude poética que cala a alma/essência e dá ênfase ao corpo, à substância, à estrutura do poema:

Imaginação, falsa demente,
já te desprezo. E tu, palavra.
No mundo, perene trânsito
calamo-nos.
E sem alma, corpo, és suave.

A noite brota sobre o eu, fato que não lhe causa nenhuma reação: “Escurece, e não me seduz/ tatear sequer uma lâmpada”. A imagem dos braços cruzados pode ser entendida como a revelação de uma postura de desencanto, de crise do pressuposto utópico de que a poesia, por meio da palavra, seja capaz de modificar as estruturas sociais.

O escopo da poesia é recolocar a questão do ser para além dos limites da metafísica e da tradição platônica. Em boa parte dos poemas de “Claro enigma” há a tematização do ser e do existir, como a ilustrar uma relação entre o dizível e o indizível, ou ainda, a relação entre o que há de indizível no dizer e o que há para ser dito no inefável.

A história do ser e do existir se confunde na busca das relações causais entre o mundo fenomênico (a realidade como a percebemos) e a essência deste existir, essência que já carrega as conotações de eterna e

imutável desde Aristóteles. Nesse sentido, o pensamento de Heidegger propõe uma releitura da questão do ser e do existir em termos do que é pensável no ser, mostrando que o não-pensável é tão vigoroso quanto aquilo que pode ser pensado. Heidegger, e também Nietzsche, ao estabelecerem as bases para uma reconsideração do pensamento, abriram o campo para uma releitura da tradição metafísica ocidental.

Segundo o dicionário Aurélio de Língua Portuguesa, a palavra dissolução apresenta os seguintes significados: “Ato ou efeito de dissolver(-se); decomposição de um organismo pela separação dos elementos constituintes; e rompimento de contrato, sociedade”. Dessa forma, o jogo semântico da palavra dissolução se fundamenta na desintegração, que no contexto de “Claro enigma” pode ser traduzido na cisão de uma atitude poética que não tem mais nenhuma crença utópica, de modo que só resta ao poeta mergulhar na escuridão: “E nem destaco minha pele/ da confluyente escuridão”.

De acordo com Antonio Cícero (2005, p. 87-88), essa atitude poética desenganada recai em uma atitude moderna: “Mas não é essa a condição do homem moderno? Desenganado, desencantado: encanto, engano: não é o desencantamento – *Entzauberung* – uma característica da modernidade, segundo Max Weber?”.

O estado de desengano cria uma mescla de estilos: por um lado, uma perspectiva clássica de recusa à poética do cotidiano, em detrimento aos temas metafísicos; por outro, uma postura metafísica moderna de crise da personalidade compacta, sobre a qual discute Anatol Rosenfeld (1969, p. 88), na modernidade: “[...] o indivíduo já não tem a fé renascentista na posição privilegiada da consciência em face do mundo e não acredita mais na possibilidade de, a partir dela, poder constituir uma realidade que não seja falsa ou ilusionista”.

Trata-se da crise em que a noção de sujeito íntegro, cognoscente, cai em ruínas, perdendo sua posição privilegiada em face do mundo, de modo que o homem moderno não pode mais ser demiurgo, tampouco, consegue assumir uma visão ulterior diante dos fatos que narra, atitude também do eu lírico do poema “A máquina do mundo”.

No poema “Oficina irritada”, também constante em “Claro enigma”, a forma clássica, por meio do soneto decassílabo e da entidade mitológica da Vênus, marca presença de maneira mais explícita:

OFICINA IRRITADA

Eu quero compor um soneto duro
como poeta algum ousara escrever.
Eu quero pintar um soneto escuro,
seco, abafado, difícil de ler.

Quero que meu soneto, no futuro,
não desperte a ninguém nenhum prazer.
E que, no seu maligno ar imaturo,
ao mesmo tempo saiba ser, não ser.
Esse meu verbo antipático e impuro
há de pungir, há de fazer sofrer,
tendão de Vênus sob o pedicuro.

Ninguém o lembrará: tiro no muro,
cão mijando no caos, enquanto Arcturo,
“Claro enigma”, se deixa surpreender.

(ANDRADE, 1967, p. 245).

O soneto configura-se como um metapoema no qual o poeta expressa o tipo de poesia que pretende fazer: “soneto duro”, “escuro”, “seco”, “abafado” e “difícil de ler”. Na primeira estrofe tem-se a rechaça aos temas miméticos e o desejo de produzir uma poesia que se ocupe do reino das palavras.

Nesse sentido, o poema lembra a mitificação das palavras em “Procura da poesia”, no qual as palavras habitam um reino em que se deve penetrar “surdamente” e desvendar “as mil faces secretas sob a face neutra”. Embora inserido num livro estritamente social (“A rosa do povo”), esse poema delinea uma concepção de poesia fundamentada na concepção de poesia moderna segundo Hugo Friedrich (1991, p. 15), para o qual a poesia moderna deveria emular a realidade, o mimetismo e voltar-se para a elaboração da palavra a ponto de perder seu referencial, baseando-se na concepção poética de Mallarmé de que poesia não se faz com ideias, sentimento ou inspiração, mas com palavras.

Na primeira estrofe de “Oficina irritada”, é possível notar traços dessa mesma perspectiva poética: “Eu quero pintar um soneto escuro/seco, abafado, difícil de ler.” Incompreensibilidade, tensão e dissonância que geram inquietude, já que a oficina é irritada e não solene. Essa

atitude poética é típica de uma poesia que está à procura que, por sua vez, é a poesia da inquietação, sem fronteiras nem limites, manifestada na imagem da oficina irritada; e não poesia da repetição, da imitação de modelos estabelecidos *a priori*.

Se por um lado a estética clássica é retomada pela utilização da forma fixa do soneto, no plano do conteúdo, essa forma é questionada na atitude irritada do poeta em relação à poesia. A repetição anafórica da primeira estrofe manifesta a irritação do eu lírico: “Eu quero compor um soneto duro” e “Eu quero pintar um soneto escuro”.

Além disso, essa irritação pode ser percebida também no plano formal, por meio da mescla entre versos sáficos e heroicos, mistura que não é comum à convenção estética clássica. Como se pode observar, o movimento de retomada dos clássicos nesse momento da poesia de Drummond não se dá na chave da imitação saudosista e decadentista, não se trata de mera cópia. O poeta articula as tópicas clássicas de forma crítica e irônica.

A deusa Vênus também é inserida como representante do clássico no poema. Contudo, a deusa do amor e da beleza é representada não em sua divindade e grandiosidade, a qual aparece, por exemplo, na pintura renascentista. A Vênus em Drummond é representada numa situação prosaica, muito diferente da imagem da mesma deusa na famosa tela de Sandro Botticelli, “O nascimento da Vênus”, obra tributária da tradição. Tem-se nessa imagem prosaica da Vênus uma reconfiguração do sublime, do elevado, tornando-o agressivo e banal, característica típica da paródia e do *humour*, recursos estéticos modernos, por excelência.

Há em “Oficina irritada” assim como em outros poemas do período e, sobretudo, em “A máquina do mundo”, um aproveitamento de algumas tópicas clássicas, contudo, o tratamento dado a elas parte de uma alma moderna.

Conforme mesmo defende ACHCAR (2000, p. 74):

Pode-se [...] entender de outra maneira esses elementos de convencionalismo – como uma espécie de ironia estilística, que assume tom, forma e linguagem solene para marcar mais inesperadamente a inversão do glorioso lugar-comum frequentado pelos mais clássicos dos poetas: a ideia de que a poesia, a arte, perdura e é uma garantia contra a efemeridade da vida. Drummond “desidealiza” essa visão do trabalho

do artista, pelo menos *no* que se refere à sua própria poesia.

Alcides Villaça atenta para o significado do poema como valor de um diálogo estabelecido na modernidade com conteúdos e formas clássicas, modernidade essa cujo peso específico do início dos anos 50 no Brasil se afirmava na literatura enquanto pesquisa de novas formas poéticas (Ferreira Gullar, Augusto e Haroldo de Campos, Mario Faustino, entre outros):

A poesia de Drummond, aparentemente, caminharia em sentido contrário, avessa ao “moderno”, confirmando, a cada livro da década, uma inclinação para um discurso elegíaco, pessimista e retoricamente muito refinado. A publicação de poemas drummondianos “classicizados” provocou consternação em muitos (como talvez provoque até hoje) que o preferiam “inventor” no campo da experimentação formalista. (VILLAÇA, 2006, p. 89)

A retomada da tradição é constante na literatura. Virgílio, Dante, Camões e muitos outros visitaram Homero, por exemplo. Desse modo, é preciso marcar aqui que o retorno desses autores ao cânone distingue-se do movimento contemporâneo na medida em que contemporaneamente é a angústia da influência, o desejo de fazer o novo e a compreensão da origem, sempre rasurada, que move os escritores. O movimento contemporâneo de criação de precursores marca-se, pois, por um conflito da subjetividade acentuado pela historicidade da própria contemporaneidade.

A presentidade é marca do contemporâneo, de um mundo assolado pela velocidade das mudanças, pela fragilização das fronteiras e pelo apagamento do passado uma vez que entre um instante e outro prevalece a fugacidade dos fatos e dos acontecimentos. (TONETO, 2011, p.14)

Diante de tais mudanças, os escritores buscam cada vez mais suas origens como forma de manter seus mortos indenes. Quando consideremos, por exemplo, Ezra Pound, Eliot e outros, percebemos que esse movimento em direção à tradição vem se acentuando de forma significativa desde o pós-guerra.

Haroldo já nos anos 1950 revelava uma preocupação com essa questão que nos dias atuais parece unanimidade entre os escritores e se relaciona com um desejo de compreensão da origem:

De fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices do arcaico pode dele ser contemporâneo [...] mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea do devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. A distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade- que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente (AGAMBEN, 2009, p. 69).

O mundo drummondiano, entretanto, vive em busca da apreensão daquilo que lhe escapa; a apreensão da totalidade é sempre deslizante: “pelo compromisso inarredável da totalidade que acusa continuamente a sua própria impossibilidade de cumprir-se, fortalecendo-se, no entanto, disso mesmo” é que a poesia de Drummond se constrói (WISNIK, 2005, p. 23) e se constrói o ceticismo do poeta.

Cabe aqui questionar se a posição de Haroldo não concentra uma contradição no que se refere à própria compreensão do conceito de “paideuma” que o crítico resgata de Pound²⁴.

Para Pound, o paideuma se opõe ao *Zeitgeist* (espírito de época), compreendendo o elenco de autores selecionados a partir de um parâmetro estético presente, pois o paideuma é “uma criação e atividade dos discípulos e não algo que já vem dado” (AGUILAR, 2005, p.66).

A escolha do parâmetro da inventividade, em vista do conceito de paideuma, não é uma escolha arbitrária. Na verdade tal parâmetro guarda íntima vinculação com o trabalho poético-concretista do crítico, levando-o a estabelecer a contribuição para a renovação de formas em poesia como critério de avaliação da posição relativa de cada poeta. Ora, quando consideramos o resgate do clássico neste momento da poesia de Drummond não está implicado em tal ato a reterritorialização (para citar Deleuze) das formas?

Segundo a cartilha de Pound, o gesto crítico foi entendido em sua concepção etimológica: “Krino, fazer a sua própria seleção, escolher”

²⁴ Paideuma: a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos. (POUND, 2006)

(POUND, 1977, p.35). A expressão é ambivalente: tanto os autores escolhidos devem passar pela prova inventiva, quanto os próprios críticos-escritores têm o dever de re-inventar o passado selecionado (*make it new* poundiano).

O paideuma, que age por contraste e diferenciação, recusa a valoração da tradição literária segundo suas linhas dominantes, representativas ou estabilizadoras: busca, à maneira modernista, as linhas de evolução, mas não as encontra na “atmosfera” de um período, nem nos hábitos de uma época, e sim nas margens, no não-representativo, no trauma do inorgânico e instável (o representativo e estável aparece, em todo caso, não na tradição e sim no contexto, na cultura visual).

Para Candido, a tradição se constitui na continuidade literária decorrente da própria formação da literatura como sistema. Literatura e tradição literária são, para ele, conceitos correlatos. Em sua crítica, as obras literárias não aparecem em sua autonomia própria, mas “integrando em dado momento um sistema articulado e, ao influir sobre a elaboração de outras, formando, no tempo, uma tradição” (CANDIDO, 2000, p.34).

Ocorre que na poesia drummondiana do período em questão não há um simples resgate do clássico, mas uma operação de renovação. A poesia de Drummond é caracterizada pela busca de um caminho a se fazer e não por um itinerário a seguir. O tratamento dado ao verso no momento em questão, para além do impulso clássico, é carregado de resoluções poéticas, como aponta Vagner Camilo:

Ora, há de se convir que um artista com tal grau de consciência diante dessa ameaça [nostalgia dos moldes antigos] não incorreria [...] num neoclassicismo ingênuo! Se o faz é porque incorpora, nesse fazer, a consciência sempre alerta desse risco de reacionarismo, tematizando, reiteradamente, sobretudo nos poemas da primeira seção de “Claro enigma”, que aludem à arte poética. (2005, p.52).

É importante lembrar que os versos de Drummond eram constituintes de um fato isolado, já que a atmosfera literária brasileira da época era marcada por um retorno às formas clássicas. Entretanto, o fato não é suficiente para aproximar univocamente Drummond da Geração

de 45²⁵ (Ibid., p. 34), já que sua aproximação com a tradição dá-se, como mostra Achcar, pelo desejo de reforçar a perpetuação da arte em relação à efemeridade da vida.

Apesar de tais considerações, há que se observar que o luto das ilusões perdidas se faz presente no momento em questão da poesia de Drummond principalmente pela perspectiva da própria poesia em relação ao momento vivido do período, que parece resultar incapaz de semear novos ideais. Daí, portanto, a necessidade do poeta em “passar a vida a limpo”, revisitar a tradição clássica e a própria memória, numa tentativa de restaurar o novo.

A recordação no quarteto, seja ela individual ou coletiva, parece se dar pelo tom do resgate da tradição poética e das memórias pessoais e sociais. Resgate e não repetição, pois que se instaura um novo a partir dessa elaboração do passado a partir da experiência poética.

Tomadas nesse sentido, a revisitação dos clássicos e a figura insistente da memória podem ser encarados, (distante de um retrocesso, conforme afirmou a crítica do período) como um posicionamento participativo, ainda que melancólico, do poeta não só em relação ao mundo, este Outro sempre desconhecido, mas também em relação à própria poesia. Nos termos de Agamben, quanto mais se distancia de seu tempo, mais o sujeito contemporâneo a ele adere: “[...] pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões, [...] exatamente por isso [...] é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.” (AGAMBEN, 2009, p.58).

A valoração do passado coincide na obra com a valoração da tradição literária e é justamente por ela que tem ao mundo do re (a)

²⁵ Entre as características da chamada geração de 45 podemos citar a preocupação com a matéria do poema, forma e sentido por meio da influência direta de Mallarmé. Atribuiu-se a virada de foco do social para o artístico/formal como consequência do desengano, como uma espécie de reação ao totalitarismo de esquerda então praticado. Vagner Camilo demonstra ser equivocada a associação de Drummond à geração de 45, pois para Drummond, a noção de torre-de-marfim em nada se assemelha à ideia de alienação; pelo contrário, seu isolamento é na verdade “retirada estratégica” para uma espécie nova de torre-de-marfim. É em sua torre que o poeta analisa o impasse em que vivia: participar do mundo, sem ser dogmático, como muitos exigiam que ele fosse, e exercer seu trabalho de poeta, sem cair no esteticismo alienante.

cordar. Nesse sentido, pode-se encarar o diálogo com a tradição como uma espécie de suporte:

um mecanismo que procura garantir a sobrevivência do cânone e isso ocorre, possivelmente, pelo senso de reconhecimento que o poeta estabelece em relação ao passado literário, como se um intenso sentimento de luto se apoderasse dele e o impelisse a tornar viva essa tradição pela ação da memória, que em seus textos transforma-se em elemento que denuncia o remorso de uma história que escapa às antigas glórias de Minas e de seus inconfidentes (“Morte nas casas de Ouro Preto” e “Relógio do Rosário”); que escapa aos projetos da família para o filho *gauche* (“A mesa”) e que se acentua, pelo uso das formas fixas e características da tradição poética em língua portuguesa; tal uso atesta talvez o remorso por uma experiência do novo tentada e, quiçá, inacabada, pela impossibilidade mesmo de ser absolutamente novo sem que se tenha feito um esforço de silenciamento do passado. (MARTHA, 2014, p.151)

Ao contrário do que afirma a crítica do período, o regresso às formas fixas não deixa de se uma assertiva de que Drummond continua sendo absolutamente moderno. O diálogo com a tradição parece, pois, uma tentativa de manter o cânone ao mesmo tempo em que denota ironia, já que o tratamento dado aos poemas não abandona a modernidade, tanto pela temática quanto pela releitura do passado.

Entre o esquecimento e a rememoração, o sujeito lírico procura, portanto, compreender seu “eu todo retorcido” a partir da história-remorso que é também história-resgate:

calcada no arrependimento, a história que vem à tona em poemas como os reunidos na seção “Selo de Minas” ou como no conhecido e intenso “A mesa”. São poemas que abrem espaço para o discurso marcado de remorso, mas, concomitantemente, promovem o resgate e a ressignificação da experiência subjetiva através do

que o poema nomeia, dando abertura à presença do passado. (MARTHA, 2014, p.156)

Remorso e resgate são talvez a chave do momento da poesia de Drummond em que se inserem as quatro obras em questão, em especial “Claro enigma”. A tônica do movimento de busca, resgate, é insistente e, no entanto, sabe ser em vão. De certa forma, Drummond atribui-se o papel de uma espécie de Orfeu bem-sucedido, que resgata seus mortos. Contudo, lembremos que quando se dá o retorno de Orfeu, vive-se um duplo luto: Orfeu recupera Eurídice e a perde novamente, daí o remorso da necessidade de regresso ao passado o desejo de dissolução do tempo:

Sobre a ponte, sobre a pedra,
sobre a cambraia de Nize,
uma colcha de neblina
(já não é a chuva forte)
me conta por que mistério
o amor se banha na morte.²⁶

(ANDRADE, 1967, p.257-258)

Vagner Camilo chama a atenção para a recorrência de uma melancolia histórica:

[...] são reminiscências, vestígios, restos da amada e antiga cidade mineira agora reduzida, enfim, a ruínas [...] Vestígios [...] também de sua história, cultura e mitos (através da referência à peça íntima da musa do nosso não menos melancólico árcade Glauceste Satúrnio, que aí viveu no período mais próspero e conturbado). Mas, acima de tudo, são lembranças da efemeridade, transitoriedade e insignificância das coisas, seres, memória e história, todos sujeitos ao mesmo destino natural. (CAMILO, 2001, p.298).

Há na crítica do período a “Claro enigma” uma valoração negativa da forma e sua concepção como elemento paralisante de qualquer ação ou inserção política. Os plantonistas da arte engajada

²⁶ Poema “Morte das casas de Ouro Preto”, em “Claro enigma”.

elegem como seu antípoda a arte pela arte, polarizando uma questão que se apresenta multifacetada.

Drummond chocou porque vinha sempre numa trajetória crivada de modernismo, ainda que o mundo, o existencialismo e a metafísica, como mostra Wisnik (2005), estivessem sempre em sua obra. A ironia, a piada e o próprio tratamento do verso encontravam um meio inventivo de tratar dessas questões. A valorização e o repensar da tradição apresentados pelo poeta mineiro a partir da publicação de “Novos poemas” rompem, portanto, com sua trajetória; isso não quer dizer que mereça as árduas e, possivelmente, exageradas críticas haroldianas, com as quais, certamente, Drummond não se importou. (TONETO, 2011, p.20)

O DESERTO DO FORA

“Dissolvido no todo, o poeta não pode afirmar-se nem no mundo nem fora do mundo. (...) Situação em que o fracasso e o êxito estão em estreita reciprocidade” (BLANCHOT, 1993, p. 549).

O vazio que precede a linguagem, postula Blanchot, é essencialmente um fora da linguagem: como a palavra só se faz na distância do objeto referido, é preciso que antes se force uma ausência, um aniquilamento da realidade do objeto para que, a partir da distância, dê-se o nascimento da palavra.

Na literatura, a linguagem não faz referência a nenhuma realidade, pois há um movimento de criação de um mundo novo que só se mostra como possível a partir da negação da realidade. A palavra literária se instaura, pois, por esse ato negativo em uma situação paradoxal, já que se realiza justamente no seu desaparecimento.

O movimento da palavra fictícia, diz Blanchot, “transpôs a irrealidade da coisa para a realidade da linguagem” (1997, p. 315). A linguagem fictícia tenta trazer à tona a ausência justamente por fazer referência ao vazio que precede e possibilita a linguagem. A linguagem da literatura quer “o que é fundamento da palavra e que a palavra exclui para dizê-lo, o abismo, o Lázaro do túmulo, e não o Lázaro devolvido ao dia, aquele que já tem mau cheiro, que é o Mal, o Lázaro perdido, e não o Lázaro salvo e ressuscitado” (Ibid., p.315).

Daí o processo de mortificação ocasionado pela experiência da escrita em que o autor se lança constantemente ao Fora (*dehors*) e flerta com a própria morte: “Sob essa perspectiva, reencontramos a poesia como um potente universo de palavras cujas relações, a composição, os poderes, afirmam-se pelo som, pela figura, pela mobilidade rítmica, num espaço unificado e soberanamente autônomo” (Idem, 2011, p. 35). A linguagem da ficção e do símbolo será, portanto, a via de (in) acesso ao fora.

Quando se percorre os textos de Michel Foucault, Maurice Blanchot, Georges Bataille e tantos outros, é perceptível uma espécie de “turbulência” que os expõe, invariavelmente, à sedução do Acaso, da Ruína, da Força e do Desconhecido. A acepção do Fora aparece inicialmente nos escritos de Maurice Blanchot e é retomada posteriormente por Foucault e Deleuze, embora seja possível encontrar

raízes dessa noção também em Nietzsche²⁷, pelas suas considerações a respeito do caos, “nome equívoco, organizador, unificador, signo substantivo cuja função é fazer entrar na ordem do discurso aquilo que não tem ordem, substância nem unidade” (PELBART, 1989, p. 181).

Em Blanchot, a noção do Fora nasce influenciada por textos fundamentais da literatura, em particular os de Kafka, Mallarmé, Artaud e Proust, para designar uma prática estética e ética que a literatura desenvolve. Tal noção aparece, ainda, ligada a outros conceitos fundamentais de sua obra, tais como a impossibilidade, o neutro, a negação e o imaginário.

Aliado à ideia de produção de resistência, o Fora, pela percepção blanchotiana, reside justamente na possibilidade de recriação do mundo pela forma literária, ao produzir resistência aos saberes constituídos:

O deserto ainda não é nem tempo, nem o espaço, mas um espaço sem lugar e um tempo sem engendramento. Nele, pode-se apenas errar, e o tempo que passa nada deixa atrás de si, é um tempo sem passado, sem presente, tempo de uma promessa que só é real no vazio do céu e na esterilidade de uma terra nua, onde o homem nunca está, mas está sempre fora. O deserto é o fora, onde não se pode permanecer, já que estar nele é sempre estar já estar fora... (BLANCHOT, 2005, p. 115)

²⁷ Em Nietzsche, a noção do Fora se encontra ligada às relações de força. Sendo uma força a relação de duas ou mais forças entre si, sua realidade íntima é a diferença em relação às demais forças constituintes daquilo que lhe é exterior. Portanto, *a priori*, tem-se um contexto de “pluralidade de forças”, o que constituiria, por sua vez, o Fora: aquilo que em relação à força lhe é exterior, mas é também sua intimidade. Para Jean Granier, o Caos nietzscheano pode ser entendido como devir enquanto turbilhão de forças em guerra e sujeitas à metamorfose constante. A questão da intensidade também é um ponto que merece atenção e foi apontado por Pierre Klossowski ao afirmar que as intensidades nada mais são que oscilações descontínuas de força, coexistindo às vezes num único corpo que não passa, por sua vez, de uma extremidade prolongada do Caos.

O poder da linguagem, antes de anunciar uma potência, irá nos pôr num eterno confronto com a morte²⁸, revelando tão somente a própria impotência de se morrer, pois o que há e o que resta é apenas (sobre) vivência:

Não temos diante de nós a morte, e sim a existência, que, por mais que avancemos, está sempre na frente e, por mais fundo que mergulhemos, está sempre mais embaixo e, por mais que irrealmente nos afirmemos (por exemplo, na arte), infesta essa irrealidade de uma ausência de realidade que é ainda a existência (BLANCHOT, 2011, p. 158).

Para Blanchot, a escrita se afirma como possibilidade de libertação, na medida em que se inscreve como experiência de morte, de criação do vazio. A linguagem poética destrói os objetos que descreve, conservando uma pura essência possível do ato de anunciação. Em Mallarmé, “poesia pura” é potência criativa cuja criação tem por objeto a própria criação, apontando para o interior de si mesma ao contrário da exterioridade do real:

O que pretende a escrita? Libertar-nos do que é. E o que é, é tudo, mas é primeiro a presença das “coisas sólidas e preponderantes”, tudo o que para nós mascara o domínio do mundo objetivo. Essa libertação se realiza graças à estranha possibilidade que temos de criar o vácuo ao nosso redor, de colocar uma distância entre nós e as coisas. Esta possibilidade é autêntica (“temos direito”) porque está ligada ao sentimento mais profundo da nossa existência, a angústia, dizem uns, o tédio, diz Mallarmé. (Idem, 1997, p.45)

²⁸ Em obras como “O espaço literário” ou “A Conversa infinita”, fica claro que a morte não aparece nos textos de Blanchot de forma acidental, “mas como parte de uma escrita que busca se questionar e a partir daí entender a morte não como algo similar a palavra, mas como parte integrante dela, de tal forma que morte e palavra nos levam a questionar o próprio saber, ao afirmar o ser como lacuna de si mesmo”. (COSTA, 2012, p.43).

Blanchot faz referência à relação ontológica entre morte e linguagem. Obviamente não se trata da morte factual, ou da morte como temática cultural diante da perda, por exemplo, mas de uma morte essencial, que se anuncia na negatividade da linguagem e que revela, também, a negatividade da existência. (PINEZI e DANTAS, 2013, p. 732).

A morte, como afirma Blanchot, é a possibilidade do homem, sua única esperança de serem homens. O ser existe porque existe o nada, é pela possibilidade da morte que nos resta o futuro de um mundo realizado. Tomada nesse sentido, a existência avulta-se como única e verdadeira angústia, como bem o mostrou Emmanuel Lévinas: “A existência lhes dá medo, não em razão da morte, que poderia lhe por um termo, mas porque exclui a morte, porque sob a morte está ainda ali, presença no fundo da ausência, dia inexorável sobre o qual nascem e morrem todos os dias”. (BLANCHOT, 1997, p. 323-324)

3.1 O LUGAR DA DOBRA

Michel Foucault e Gilles Deleuze retomaram a noção do fora proposta inicialmente por Blanchot em diversos momentos de suas obras, desdobrando sempre um aspecto novo. Na topologia que Gilles Deleuze construiu para dar conta do pensamento de Foucault distinguem-se três planos diferentes: o do Saber, o do Poder e o do Fora, cuja articulação complexa constitui aquilo que nós chamamos de Subjetividade.

Ao Saber pertenceriam duas formas exteriores entre si, o Ver e o Falar, o visível e o enunciável. Já o plano do Poder seria constituído por relações de forças, derivando de uma concepção nietzscheana, que liga o poder à vontade de potência. Entre o saber e o poder, como entre o Ver e o Falar, haveria, pois, uma diferença de natureza, mas também uma relação, sendo melhor entendida como uma “não-relação”.

Pensar é estar aberto à intrusão do Fora. Relações de força, resistência, devires, singularidades, potência, entre outros, são termos que descrevem o Fora e que afirmam nele um profundo vitalismo. A linha do fora é a vida em sua máxima potência. No entanto, “essa linha é mortal, violenta demais e demasiado rápida, arrastando-nos para uma atmosfera irrespirável”. (DELEUZE, 1998, p. 138). A vida no limite da linha do fora é impossível, mas é possível tornar essa linha mortal viável pela subjetivação, quando se dá a *dobra* da linha do fora.

O plano do Fora abrangeria a região das singularidades primitivas. A subjetividade poderia então ser definida não como uma interioridade fechada sobre si mesma e contraposta à margem que lhe é exterior, mas antes, como uma modalidade de inflexão das forças do Fora, pela qual se cria um interior que guarda dentro de si nada mais que o Fora, constituindo, portanto, uma “Dobra do Fora”.

O conceito de dobra é pensado por Michel Foucault e singularizado em Gilles Deleuze, que o faz partir das obras dedicadas ao próprio Foucault e a Leibniz: *Le Pli: Leibniz et le baroque* (1988). De Leibniz é usada uma reflexão barroca por excelência, “tudo se dobra, desdobra e redobra”, emergindo, de tal forma, a imagem de dobra como flexão da força, do fora, do poder.

Segundo Deleuze, a subjetivação comportaria a existência de quatro tipos de dobras: a primeira delas corresponderia à parte material de nós mesmos presa na dobra (para os gregos, era o corpo e seus prazeres; para os cristãos, a carne e seus desejos); a segunda dobra estaria relacionada à relação de forças que é vergada para tornar-se relação consigo; a terceira, dobra do saber ou da verdade, constituiria uma ligação do que é verdadeiro com o nosso ser; por fim, a quarta e última dobra seria o próprio lado de fora. Esta última dobra significaria, segundo Silva (2004), um território subjetivo cujo caráter seria coextensivo tanto ao lado de dentro quanto ao lado de fora, marcado mais uma vez por uma relação de forças, em que os processos de subjetivação produziriam uma curvatura. É, portanto, nesse campo de relação de forças que a relação consigo e com o mundo é construída.

O que se estabelece é uma relação de interação entre o lado de fora e o lado de dentro, pois um nasce do outro como uma espécie de invaginação que inaugura uma tensão e um movimento de “unidade”, como afirma Deleuze (1988) sobre Foucault, ou campo de uma vida, em que “todo o espaço do lado de dentro está topologicamente em contato com o espaço do lado de fora” numa “topologia carnal ou vital” (Ibid., pp. 126-127).

Por essa perspectiva, o sujeito deve ser entendido como uma crispação do Fora, o lugar de dentro da Dobra, um Fora recurvado:

Essa inflexão pode ser comparada ao reflexo especular: ao devolver a imagem projetada sobre si, o espelho cria um movimento reflexo, desviando e curvando o que incide sobre ele. A dobra cria um dobro, espécie de duplo distorcido.

A dobradura que é o sujeito é também, ao mesmo tempo, uma réplica especular do Fora. Assim, o sujeito é aquele que reflete, que espelha, que devolve o que sobre si projeta o Fora e aquele que curva sobre si as forças que lhe vêm do Fora, pois refletir o Fora é também imprimir-lhe uma curvatura e assim dobrar o que se reflete, constituindo-se enquanto dobra e invaginação. (PERLBART, 1989, p. 136)

A Dobra está para a Duplicação, assim como Subjetividade está para o Pensamento. Pensar é dobrar-se e, ao mesmo tempo, duplicar o Fora que está em contato com o dentro.

Em que se diferenciaria, então, a Dobra do lado de Fora? Foucault, em suas últimas obras, aponta para o fato de que os gregos teriam inventado o sujeito dobrando o Fora, curvando a força sem que ela cessasse de ser força. Pela dobra do Fora operaria uma relação da força consigo mesma, um poder de se auto-afetar, precisamente o que Foucault entende por subjetivação. “Trata-se de uma relação da força consigo (ao passo que o poder era a relação da força com outras forças), trata-se de uma ‘dobra’ da força. Trata-se da constituição de modos de existência” (DELEUZE, 1998, p. 116).

O sujeito resulta, então, como produto desse processo de subjetivação. Todavia, é preciso esclarecer que a palavra sujeito aqui não é usada como sinônimo de pessoa ou identidade. Nada aqui tem caráter de unidade, nem de interioridade, exatamente porque não há um sujeito prévio, já que subjetividade deve ser produzida. (LEVY, 2007, p. 116)

Para Foucault a busca de si pelo sujeito não se dá por uma descoberta, mas por um *processo* de descoberta de si, que envolve o cuidado. De fato, não há um eu como fundamento primário. Toda atitude que o sujeito toma para encontrar o si é uma atitude baseada na ascese. Em outros termos, o encontro do eu consigo mesmo só se dá “fora”. Foucault não propõe uma concepção de si, trata-se, antes, de uma genealogia da busca de si, desde a Antiguidade à Modernidade.

Se há uma construção de si, esta se define pelo gesto. Genealógicamente, Foucault tematiza duas linhas: em uma delas, a busca de si se processa pela proposição de práticas de si como fundamento; na outra, a história da busca de si focaliza práticas que se

constituem pelo gesto²⁹. A insígnia para esse si que Foucault define é a liberdade e a insígnia que Kierkegaard define para esse si é a fé: ambas só se definem pelo gesto cometido.

A ontologia foucaultiana é um diagnóstico do presente. Tendo sido influenciada pelas teorias de Nietzsche e Heidegger, Foucault defende que o sujeito possui apenas o presente, o instante da sua existência e é nesse “espaço” em que se dá a constante reconstrução de si mesmo:

Com o presente em suas mãos, o sujeito pode utilizá-lo para viver uma vida que vale a pena, algo que possa ser lembrado e transformado numa obra de arte, assim como se fundamentava a ética grega mediante a busca de heroificação da vida através do presente. (SILVA, 2011, p. 28)

Ao estabelecer as relações de saber-poder, Foucault argumenta que os sujeitos se encontram submissos a um controle de poder externo, alheios, portanto, às suas próprias subjetividades. Os mecanismos de adestramento (tal como a escola), que na prática constituem-se como formas de assujeitamento, são responsáveis pelo controle dos indivíduos “normais”.

O sujeito livre, proposto por Foucault, em contraponto a esse panorama descrito, encontra-se em constante estado de metamorfose: procura modos de se reinventar a partir de sua própria subjetividade, resistindo às normatividades de ordem moral que produzem o assujeitamento e tornando-se inventor da sua própria vida, na tentativa e na possibilidade de fazer dela uma obra de arte.

²⁹ Kierkegaard também tematiza tais conceitos, ao analisar a história de Abraão em seu percurso na busca de si, pela fé. E é justamente no gesto de se colocar na posição de decidir o que fazer que se dá a descoberta de si. Em Kierkegaard observamos o problema das “possibilidades” de existência, ilustradas pelos estádios (estético, ético e religioso). A questão que se acentua é a tensão estabelecida por esses estádios e não a superação de cada um como numa cadeia evolutiva de maior ou menor valor. Os efeitos positivos e negativos dos estádios propostos são nada mais que possibilidades de existência. Nesses termos, o filósofo afirma a nossa própria condição existencial paradoxal de tensões entre o finito e o infinito. A questão que se apresenta é a da existência pautada nas possibilidades enquanto tensões presentes na vida.

É válido salientar que o sujeito ético (sujeito livre) proposto por Foucault não se apresenta como um modelo ou como uma solução, mas como uma possibilidade, tal como nos estádios da existência, formulados por Kierkegaard. A partir de Foucault, entende-se que essa reinvenção do sujeito pode ser encontrada em estilos de vida autônomos na contemporaneidade.

Essa noção de estética da existência em Foucault parte de uma ética relacionada ao cuidado de si (trata-se de uma elaboração do sujeito a partir de si mesmo) e está vinculada a uma maneira ou modo de vida escolhido e praticado pelo indivíduo, a fim de deixar a memória de uma existência bela. Ele pode até aceitar alguns valores predeterminados, mas com o intuito de usá-los para estilização do próprio viver, configurando uma escolha na sua maneira de comportamento, sem aceitar o constrangimento de algo que lhe é imposto. O sujeito busca, então, uma liberdade construída a partir de si, por um modo de subjetivação autônomo, baseado na coragem e na vontade de reinventar-se (atitude parresíastica revisitada?).

Ao buscar um conhecimento sobre si no processo de reinvenção constante, esse novo sujeito pratica também uma atitude ética, visto que para Foucault a ética é caracterizada por escolhas conscientes³⁰.

³⁰ Assim como defende Foucault em sua concepção de sujeito ético, os estádios da existência para Kierkegaard emergem como uma possibilidade de vida: “[...] Kierkegaard formula a situação mesma do existente, do eu, como paradoxal, ao constituir-se em tensão entre finito e infinito, necessário e possível, temporal e eterno”. (FEIJOO; PROTASIO, 2011, p. 6). Fica nítida a condição tensional dos estádios da existência, visto que o ser é, acima de tudo, paradoxal e complementar: finito e infinito, temporal e eterno. Presume-se, portanto, que toda existência possua como condição essencial a necessidade de reinvenção dela mesma. Kierkegaard empreende uma crítica ao abandono da existência singular em seu caráter fático, inaugurado pela modernidade (centrada no *cogito*), que atesta a supremacia da razão em detrimento do “sensível”. Em resumo, a síntese do sujeito em devir: aquele que se encontra em constante processo de modificação. Também Kierkegaard propõe parte de uma ética relacionada ao cuidado de si, cuidado esse que se vincula a um modo de vida escolhido e praticado pelo indivíduo. Sair dessa ilusão, a que Kierkegaard se refere, configura-se num processo de construção da liberdade que parte do “si”: um modo de subjetivação autônomo, com base na coragem e na vontade de reinventar a própria existência. O sujeito livre proposto por Foucault se relaciona com a proposta do estádio estético de Kierkegaard no sentido de uma possibilidade de existência pautada na reinvenção. Não há uma hierarquia nem

Tais relações, como revela Foucault em “A História da Sexualidade II: O Uso dos Prazeres” estão representadas na figura grega da *Enkrateia*, que é a relação consigo mesmo ou o controle sobre si mesmo, seus pensamentos e ações e o poder que exerce sobre os outros (família, política, social). No entender de Michel Foucault (2006), “A *enkrateia*, com seu oposto *akrasia*, se situa sobre o eixo da luta, da resistência e do combate: ela é comedimento, tensão, ‘continência’”. A *enkrateia* domina os prazeres e os desejos, mas tem necessidade de lutar para vencê-los.

A existência estética, o cuidado de si, a regra facultativa do homem livre, tudo isso que Foucault analisa em seus últimos livros trata da mesma questão: da relação da força consigo, do poder de se afetar a si mesmo, do afeto de si para si. Existir é aqui resistir. Nesse sentido, a subjetivação é em Foucault uma questão ética por excelência. Dobrar a força é um gesto ao mesmo tempo ético e estético: constituir novos modos de existência e constituí-los como obras de arte. (LEVY, 2007, p. 116)

3.2 O DIAGRAMA DE FOUCAULT

Todo indivíduo é moldado num saber moral cuja ligação com as relações de poder é controlada por seu interior. O diagrama de Foucault procura explicar a subjetivação do homem quando este se torna sujeito, ou seja, agente ativo de suas ações.

Segundo Pelbart (1989), a partir das análises de Deleuze, o diagrama de Foucault pode ser entendido como inserido em “um conjunto de relações de força, que chamamos exterior, mas que remete, em última análise, a um outro exterior, um fora absoluto”.

Conforme afirma Deleuze, “Foucault considera os diagramas de poder como lugares de mutação” (1988, p. 114). Tal ocorrência se dá devido ao fato de que esquecemos rapidamente os poderes que se exerciam anteriormente, esquecendo, assim, aquilo que nos constituiu. Em contrapartida, valorizamos as relações recentes em detrimento das mais antigas.

um pressuposto de evolução de um estádio para outro, mas a condição de experiência e metamorfose. O trunfo positivo da estética da existência proposta por Kierkegaard talvez seja justamente o de viver poeticamente numa embriaguez intelectual, livre de grilhões morais, conforme pontua Foucault, num constante e artístico processo de reinvenção de si mesmo.

O diagrama de Foucault relaciona-se com a temática referente ao Duplo que deve ser entendida não como “uma projeção do interior” e, sim, como afirma Deleuze, como “uma interiorização do lado de fora” (1988, p. 105). O pensamento, pois, constitui algo exterior ao ser que pensa; sua ordem primeira, portanto, é a de abrir espaço para se conectar ao ser no lado de dentro. Permanecendo fora e estando dentro, o pensamento, nessa figura, protege-se e forma uma camada protetora, a fim de permanecer fora ao mesmo tempo em que está dentro: trata-se de uma dobra sobre si mesma em direção ao interior, originando, assim, uma invaginação: “É o lado de fora dentro sem ser o lado de dentro, não sendo ‘um desdobramento do Um’ e sim ‘uma reduplicação do Outro’. Ou seja, o outro, que é o lado de fora, duplica-se ao ingressar no lado de dentro, constituindo com outras reduplicações de outros, o um-eu”. (SIQUEIRA, 2008, p. 3)

Deleuze sustenta que o Duplo não é “uma reprodução do Mesmo, é uma repetição do Diferente”, e esse diferente é o outro, é o lado de fora. “Não é a emancipação do um Eu, é a instauração da imanência de um sempre-outro ou de um Não-eu”, e ainda, “Não é nunca o outro que é um duplo; eu não me encontro no exterior, eu encontro o outro em mim. [...] É exatamente como a invaginação de um tecido na embriologia ou a feitura de um forro na costura: torcer, dobrar, cerzir” (DELEUZE, 1988, p. 105). Deleuze adverte ainda que o Duplo em Foucault nunca é uma projeção do interior, o desdobramento de Um, a reprodução do Mesmo, mas, ao contrário, uma interiorização do lado de fora (o pensamento), a reduplicação do Outro, a Repetição do Diferente, a instauração da imanência de um Devir-outro.

Na poética de Drummond, é na relação com o outro que o sujeito busca sua singularidade. A escrita fabuladora de si mesmo encontra sua condição ética na relação com o outro, na fabulação de todos os seus outros possíveis. Antonio Candido afirma a respeito da poesia de Drummond que o “eu torto do poeta é igualmente uma espécie de subjetividade de todos, ou de muitos, no mundo torto”, mas com a ressalva de que o poeta não se coloca como um *maître du pensée*, com a missão de conferir um sentido verdadeiro às palavras de sua comunidade, pois em Drummond esse outro que compõe o “todos” não é definido, a princípio. A “des-personificação” do sujeito acontece em nome de outra individuação possível. Tal exercício de despersonalização leva o sujeito à recusa das formas estratificadas e assujeitadas de individuação e à multiplicidade de outras individuações possíveis. É

justamente no espaço entre o eu e outro que se dá a possibilidade do eu experimentar-se outro.

Se Ver e Falar são formas de exterioridade, o Pensamento se orienta a um lado de fora que não tem forma, pois pensar é também chegar ao não-estratificado. (MAGNAVITA, 2006, p. 3) O lado de fora constitui sempre a abertura de um futuro com o qual nada acaba, pois nunca começou, tudo apenas se metamorfoseia. Nesse sentido, a ideia fundamental de Foucault é a de uma dimensão subjetiva que se relaciona com o Saber e com o Poder, mas que não depende deles já que é produzida a partir de um território autorreferencial, individual e coletivo, uma "máquina desejante" no âmbito de um campo social (GUATTARI, 1993).

É preciso lembrar, contudo, que o pensamento pressupõe sua própria história, que comporta o passado e a memória, segundo a aceção da *durée* bergsoniana, ou seja, que coexiste no presente, constituindo, assim, o paradoxo do tempo. O pensamento tenta se libertar do presente, procurando outra de forma pensar a si próprio, visando não propriamente ao Futuro, mas a um Devir-outro. (MAGNAVITA, 2006, p. 6).

3.3 O FORA COMO LUGAR DE RESISTÊNCIA

Deleuze (2005, p. 101), citando Foucault, afirma que “o ponto mais intenso das vidas, aquele no qual se concentra sua energia, é exatamente onde elas se chocam com o poder, se debatem contra ele, tentam utilizar suas forças ou escapar às suas armadilhas”, e ainda, “o pensamento do lado de fora é um pensamento de resistência”. Quando um campo social cria estratégias de resistência a um determinado exercício de poder, concentrando suas energias e utilizando suas forças para escapar às armadilhas do poder estabelecido, surge uma força (ou um novo diagrama de forças) que resiste, objetivando à subversão ou derrubada do poder vigente.

Ocorre, então, um impasse, já que o poder se coloca tanto em nossas vidas quanto em nosso pensamento e chegamos a nos colocar contra ele nas mais íntimas verdades, fato esse que nos permite questionar se haveria uma saída dessa relação conflituosa, o que levaria a admitir um novo eixo distinto ao mesmo tempo daquele do saber/poder como “lado de fora” que também poderia ser entendido,

simultaneamente, como uma não-relação, um “lado de dentro”. O que caracterizaria, então, o pensamento?

Diante de um poder disciplinar e cada vez mais de controle, pensa Foucault que “só haveria saída se o lado de fora fosse tomado num movimento que o desvia da morte. Seria como um novo eixo, distinto ao mesmo tempo do eixo do saber e do eixo do poder” (Ibid., p. 103).

Como não-relação, como não-lugar, o Fora está sempre resistindo ao poder. Por ser um espaço de virtualidades termina por constituir uma não-dimensão, um Fora do poder que é sempre sua resistência. Como afirma Deleuze, “um campo social mais resiste do que cria estratégias, e o pensamento do lado de fora é um pensamento de resistência” (DELEUZE, 1991, p. 96):

É difícil falar disso. Não é uma linha abstrata, embora ela não forme nenhum contorno. Não está no pensamento mais do que nas coisas, mas está em toda parte onde o pensamento enfrenta algo como a loucura e a vida, algo como a morte. Miller dizia que ela se encontra em qualquer molécula, nas fibras nervosas, nos fios da teia de aranha. Pode ser a terrível linha baleeira da qual nos fala Melville em *Moby Dick*, que é capaz de nos levar ou nos estrangular quando ela se desenrola. Pode ser a linha de um pintor, como as de Kandinsky, ou aquela que mata Van Gogh. Creio que cavalgamos tais linhas cada vez que pensamos com suficiente vertigem ou que vivemos com bastante força. Essas são as linhas que estão para além do saber (como elas seriam “conhecidas”?), e são nossas relações com essas linhas que estão para além das relações de poder (como diz Nietzsche, quem gostaria de chamar isso de “querer dominar?”). Você diz que elas já aparecem em toda a obra de Foucault? É verdade, é a linha do Fora. (DELEUZE, 1998, pp. 136-137)

Em seus últimos trabalhos, a questão para Foucault é como sair das malhas do poder. É, pois, na linha do fora que isso acontece: como o fora é o fora do próprio poder, pode-se afirmar, com Deleuze, que o poder suscita uma vida que resiste ao poder. No entanto, o fora constitui, como já discutido, uma linha mortal. É preciso, pois, torná-la vivível e isso só será possível pela dobradura da linha do fora, constituindo um

dentro que nada mais é do que o dentro do próprio fora: “O lado de fora não é um limite fixo, mas uma matéria móvel, animada de movimentos peristálticos, de pregas e de dobras que constituem um lado de dentro: nada além do lado de fora, mas exatamente o lado de dentro do lado de fora” (Deleuze, 2005, p. 104).

A TOPOLOGIA RADICAL DO *GAUCHE*

A imagem do *gauche* aparece já no livro de estreia de Drummond, compondo a primeira das várias faces de sua poesia. Ao longo de sua produção, a aparente simplicidade dos tempos e modos nos primeiros livros vai sendo substituída por uma complexidade crescente. O *gauche* tímido e observador do mundo, munido de sua arma irônica encontra-se ainda em sua fase embrionária em “Alguma poesia” e “Brejo das Almas”.

Segundo Letícia Malard,

ser *gauche* tanto pode corresponder a uma ordem maléfica – realmente diabólica – quanto a uma predileção de melancolia. Aqui o adjetivo maléfica não significa um desígnio de caráter voltado para a prática do mal, mas um tipo de comportamento, de personalidade, que faz do homem um desajustado nas mais diversas situações da vida. Portanto, um ser conscientemente infeliz (MALARD, 2005, 29).

A figura do *gauche* pode ser caracterizada dentro de uma perspectiva de contínuo desajustamento entre uma determinada realidade subjetiva e a realidade exterior. Nesse sentido, podemos estabelecer uma relação entre o *gauche* drummondiano e a figura do *flâneur*.

A palavra *flâneur* faz referência ao verbo flunar, mas o termo original em francês vai além disso. No ensaio sobre o pintor Constantin Guys, Baudelaire admite que ao pintor da vida moderna³¹ apraz fixar residência no inconstante, no fugidio. Portanto, *flâneur* é aquele observador que está fora da casa e, no entanto, sente-se em casa em toda parte, está no centro do mundo e continua escondido do mundo:

O observador é um príncipe que usufrui em toda a parte de sua condição de incógnito [...]. O amante da vida universal entra, assim, na multidão como num imenso reservatório de eletricidade. Pode-se também compará-lo a um espelho tão grande

³¹ Alcinha com que posteriormente ficou conhecido o próprio Baudelaire, mas que inicialmente se dirigia a Constantin Guys.

quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e a graça cambiante de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do não-eu, que, a cada instante, o traduz e o exprime em imagens mais vivas que a própria vida, sempre instável e fugidia. (BAUDELAIRE, 2010, p.30-31)

O *flâneur* é um sujeito que observa a multidão, sendo parte dela também. Ele deambula pelas ruas de Paris como um sonhador e um produtor de imagens, percorrendo a metrópole numa “embriaguez anamnésica” (BOLLE, 1994, p. 363). Há um interesse pelo espetáculo da cidade e uma disposição pelo devaneio e pelo ócio.

Para Benjamin, “O homem da multidão”, de Poe, é exemplo apropriado para a caracterização do *flâneur*. No conto, o protagonista registra toda a sorte de detalhes dos passantes apressados que se aglomeram frente à porta do Café, ao cair da noite. O narrador do conto de Poe contempla os passantes em blocos de pessoas, desce aos pormenores e passa a observar as particularidades, até que sua atenção é retida em um homem decrépito, de cerca de sessenta e cinco anos, que tem o poder de lhe despertar as mais confusas sensações.

Em Baudelaire, o *flâneur* apresenta uma extraordinária mobilidade e percorre a metrópole em busca de sensações novas, encarnando o “homem da multidão” (diferentemente, diz Benjamin, do *flâneur* do conto de Poe, que encarna o olhar de um observador instalado atrás da janela de um café, registrando tudo o que observa). Para Benjamin (1989, p. 51), “a multidão não é apenas o mais novo refúgio do proscrito; é também o mais novo entorpecente do abandonado. O *flâneur* é um abandonado na multidão”. Contudo, ele não está consciente dessa situação.

O *flâneur* de Baudelaire parece ser portador de uma sensibilidade que o diferencia dos demais mortais, sendo capaz de enxergar a Verdade por trás dos fenômenos banais e corriqueiros das grandes cidades. Daí que se pode inferir de “Paris, capital do século XIX”, de Benjamin, que tal característica do *flâneur* advém do alhures. Estando tal característica, conforme desenvolveu Benjamin, tanto no limiar da grande cidade como no limiar da classe burguesa, o *flâneur* representa a ambiguidade e o desconforto de não se estar à vontade nem em uma nem em outra.

O *flâneur*, tal como concebeu Benjamin, contracenava com a multidão urbana, como se estivesse num palco: “tudo passava em desfile [...]” (1989, p.34). Ele mergulha nessa multidão em estado de êxtase, alucinado. Essa alucinação se torna receptáculo para semelhanças de vários tipos, apresentando traços de colecionador, de dandy, de detetive, de conspirador, de consumidor, dentre tantas outras.

Walter Benjamin deixou claro com as transformações sociais, o êxtase diante da cidade cedeu espaço para o desencantamento: a cidade já não é mais a pátria do *flâneur*. O culto das máscaras, tão poetizado por Baudelaire, adquire, na modernidade tardia, que nos é contemporânea, um embate na relação entre o ser e o parecer.

Na sociedade burguesa, a arte de flunar, tal como foi concebida em Paris nas décadas de 1830 e 1840, foi derivada do antigo ócio feudal. Na sociedade feudal, a isenção do trabalho era um privilégio fundamental, pois poucas pessoas podiam ficar sem trabalhar. Essa ociosidade está ligada à concepção de que o mundo é um espetáculo a ser assistido, por isso os seres caminham pela cidade atento a todos os detalhes.

Todavia, Benjamin ressalta uma degradação do *flâneur*, ocorrida desde a época de Baudelaire, pois os seres, ao invés de caminharem pelo simples prazer de estarem nas ruas, passaram a refletir a “deteriorização das condições de vida de uma classe: o indivíduo burguês acaba como desempregado anônimo” (BOLLE, 1994, p. 377).

Em “O homem da multidão”, de Poe, o *flâneur* é acima de tudo alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade. “Por isso busca a multidão; e não é preciso ir muito longe para achar a razão por que se esconde nela” (BENJAMIN, 1989, p. 45).

A multidão é o lugar do anonimato. Para o *flâneur*, o anonimato do indivíduo, na metrópole, é fundamental, pois desta forma é possível entrar e sair dos mais variados ambientes.

O *flâneur*, de acordo com Benjamin, não é apenas aquele que observa a multidão e o brilho da cidade, mas também é um errante no cerne dessa aglomeração urbana. Na multidão não existem identidades. A crise de identidade reforça a idéia do não-lugar (AUGÉ, 1994, p. 13). Todas as antigas raízes que marcam o lugar antropológico – identitário, relacional e histórico – são modificadas.

Pela leitura do *flâneur* de Baudelaire ao *gauche* de Drummond pode-se vislumbrar uma estratégia discursiva voltada à elaboração de

um sujeito poético, que ora se faz presente, mesmo que despersonalizado, ora sai de cena.

O *flâneur* enquanto manifestação tipicamente moderna da persona poética de Baudelaire, cuja sensibilidade parece diferenciá-lo dos demais seres de sua espécie, assumiu uma feição irônica que passou a lhe acompanhar no enfrentamento das vicissitudes da poesia brasileira do século XX. Em Drummond se dá a consolidação de um percurso da poesia brasileira, no qual o sujeito poético se expressa por meio do rebaixamento de suas potencialidades criadoras, possivelmente pela assimilação do potencial autocrítico reservado à ironia.

As expressões poéticas modernas no mundo ocidental foram impulsionadas pela contradição permanente entre sujeito e objeto. A figura do *gauche*, persona pela qual ressoa a voz do poeta, é caracterizada pelo contínuo desajustamento entre uma determinada realidade subjetiva e a realidade exterior.

Marc Augé (Ibid., p. 73) desenvolve uma reflexão sobre os não lugares. O autor opõe o lugar – que é identitário, relacional e histórico – ao não lugar, produzido pela supermodernidade, equivalente aos espaços públicos de rápida circulação, além dos hotéis, aeroportos, entre outros. O não lugar não constrói laços tradicionais de identidade, mas relações pragmáticas com indivíduos que são tomados como meros passageiros, clientes, usuários, entre outros.

O *flâneur* “pós-moderno” abandona o estado contemplativo, o puro ócio e sustenta a sua deambulação, vagando em meio às crises identitárias. Nelson Brissac Peixoto, em “Cenários em ruínas” (1987, p. 163), expõe a viagem como uma forma de escapar do mal-estar diante do mundo e da condição de deriva: “viajar não é uma forma de chegar a algum lugar, mas de deixar para trás tudo aquilo que torna a vida insuportável [...]”. Os personagens, ao transitarem por lugares diversos, evidenciam a impossibilidade de “enquadrar a paisagem e de se inserir nela” (Id).

Um novo regime do olhar têm se manifestado na cultura moderna com o surgimento do “observador ambulante”: o que era a virtude da grande cidade (a liberdade, o anonimato e a vida contemplativa) é hoje um problema que o sucedâneo atual do *flâneur* tenta solucionar. A postura contemplativa do *flâneur* cede espaço a uma visão múltipla, num mundo em que tudo está às expensas de um mercado à deriva. Vive-se, pois, como estrangeiro, sem se estabelecer laços identitários, deambulando-se por ruelas e avenidas, num meio em que as cidades

passaram a se vistas de relance por alguém que passa cada vez mais rápido.

Na definição de Baudelaire, em *L'art romantique*, citada por Benjamin (1989), para o *flâneur* “é um prazer imenso decidir morar na massa, no ondulante... Estar fora de casa; e, no entanto, se sentir em casa em toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e ficar escondido no mundo, tais são alguns dos menores prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais”.

Para Baudelaire, o *flâneur* seria uma espécie de “caleidoscópio dotado de consciência” que pode captar a vida em todos os seus sentidos. No entanto, ao contrário do *badaud*, o basbaque, que pode ser considerado como um ser impessoal e sem individualidade, como se fosse a própria massa, o *flâneur* possui sua individualidade mesmo no meio da multidão. Seu estado típico seria o da dúvida ou da irresolução, uma junção entre “euforia e sentimento de dúvida” (BENJAMIN, 1989, p. 197).

Para Berman (1986, p. 155), seriam dois os grandes temas da modernidade: o fato de que a poesia pode ser encontrada em lugares hipoteticamente “apoéticos”, ou lugares inferiores, ou nas pequenas coisas e fatos, em pedras que há no caminho; e que o artista na modernidade assume um papel de anti-herói, um dos paradoxos da modernidade: “seus poetas se tornarão mais profunda e autenticamente poéticos quanto mais se tornarem homens comuns”.

4.1 TENSÕES CONTRASTIVAS: AFIRMAÇÃO DA DIFERENÇA

Valendo-se da pluralidade das inflexões recém-conquistadas pelo Modernismo de 22, o poeta Carlos Drummond de Andrade fez delas uma espécie de arco estilístico cuja raiz obstinada é um sujeito de muitas faces, verdadeiro em todas e incompleto em cada uma: “Tal pluralismo corresponde a forças em conflito dentro do indivíduo que, assim, se representa a si mesmo como núcleo de todos os paradoxos. O gauchismo não é apenas a face da insuficiência, mas a certeza ativa da impossibilidade de administração das contradições.” (VILLAÇA, 2006, p. 32).

Ao longo da poesia drummondiana verificam-se dois critérios de grandeza incompatíveis: o sempre excessivamente grande mundo da vida, no qual o tímido desafia e se apequena, e o absolutamente vasto universo interior, em que o mundo não pesará mais do que a mão de

uma criança (Ibid., p. 15). Reduzindo-se e ampliando-se alternativamente, ambos polos contrastantes (*gauche* e vasto mundo), dramatizam o impasse de um desencontro: “Tu não me enganas, mundo, e eu não te engano a ti”.

Em Drummond, o sentimento das experiências vividas ou projetadas manifesta-se como sentimento de incompletude. Muitos poemas plenamente realizados se apresentam sob o signo de uma “dramática insuficiência”, segundo definição de Alcides Villaça. A carga de insatisfação do poeta com a palavra, com as circunstâncias da vida, com o mundo e consigo mesmo denotam o paradoxo dramático e fundamental da poética de Drummond. Toda experiência vital parece surgir como um desafio invencível para o sujeito, inclusive a própria vida, que toma a conotação do famoso verso, “tinha uma pedra no meio caminho”.

Essa dramática insuficiência será pautada pela tensão que se estabelece não apenas entre o sujeito e o mundo, mas entre as múltiplas possibilidades de afirmação e negação: não há afirmação nem negação categórica, mas hesitação, tipicamente drummondiana, que nunca chega a eliminar do horizonte o espectro dos valores absolutos. Sua poesia de aparência dialética saberá manter-se como jogo de tensões básicas, variando na medida em que varie a predominância de um polo sobre o outro.

O dramático movimento está na contínua disparidade entre os planos, na impossibilidade da afirmação simultânea do eu e do mundo, ou mesmo da negação definitiva de ambos. É válido atentar, entretanto, para o valor poético, e não dialético, de tais contrastações, conforme atesta Benedito Nunes (2000, p. 149):

As posições discordantes de um poeta, em torno de um mesmo assunto, conciliam-se entre si. Mantendo a concordância na discordância, uma não nega a outra, como uma tese que invalidasse a sua contrária. No domínio da poesia, o princípio de contradição vale como regra de contraponto. Assim, em Drummond, as contradições [...] são o canto e o contracanto da experiência reflexiva [...].

Conforme teoriza Antonio Candido (2011, p. 68, grifos nossos):

O bloco central da obra de Drummond é, pois, regido por **inquietudes poéticas que provêm umas das outras, cruzam-se** e, parecendo derivar de um egotismo profundo, têm como consequência uma espécie de exposição mitológica da personalidade.

Em Drummond, o dualismo antagônico desempenha o papel de um falsário, pois esconde uma profusão infinita, já que sua trajetória artística é marcada por uma agudíssima devoração das contradições (VILLAÇA, 2006, p. 19) e não há a negação efetiva nem a afirmação categórica, mas antes, uma constante abertura à problematização. Na ótica de Villaça, um mecanismo pendular de contrastações entre o sujeito e o mundo estabeleceria o grande mote da poesia drummondiana, do qual derivariam as demais tipologias duais que figuram de forma recorrente em suas obras: noite/dia, claro/escuro, vida/morte, eterno/fugaz. A despeito dessa visada orgânica, parece-nos interessante justamente o movimento tensional interno capturado na poesia de Drummond. O estabelecimento de uma virtualidade produtora de sentidos quebra o dualismo positivo-negativo, configurando uma linha de fuga.

O signo da morte e do soturno, por exemplo, metaforizados por recorrências imagéticas presentes ao longo de todo o seu fazer poético (tais como a presença da noite, a alusão ao eterno e seu contraste com a efemeridade da vida e das coisas terrenas, os cantos aos mortos, bem como o encontro que se dá entre o sujeito lírico com aqueles mesmos mortos de sobrecasaca pela ocasião noturna, mais uma vez, dos sonhos, em especial, o reencontro onírico com figura paterna) parece situar-se na confluência das inquietudes poéticas, conforme categorizado por Candido, em que o contraste se mostra como marca indelével de sua poesia.

Em “Claro enigma” a experiência essencialmente negativa da morte subverte o dualismo puramente formal. No poema “Dissolução”, por exemplo, fica evidenciado que não é a alma que se liberta do cárcere do corpo, mas o corpo que se alivia da alma:

Imaginação, falsa demente,
já te desprezo. E tu, palavra,
No mundo, perene trânsito,
calamo-nos.

E sem alma, corpo, tu és suave.

(ANDRADE, 1967, p. 235)

A imagem da dissolução (o que se dissolve, se desintegra, se evade, fragmenta-se) é recorrente em muitos versos do poeta, tal qual no poema supracitado, cujo título parece anunciar o tom.

No poema “Nudez”, por exemplo, o jogo contrastante entre o efêmero e transitório da afirmação da vida (corpo) e o vislumbre do eterno (alma) sob a aparente negatividade da morte fica evidente nos versos finais, com força de inversão poética:

a morte sem os mortos; a perfeita
anulação do tempo em tempos vários,
essa nudez, enfim, além dos corpos,
a modelar campinas no vazio
da alma, que é apenas alma, e se dissolve.

(ANDRADE, 1967, p.296)

Em “Claro enigma”, o poema intitulado “Perguntas em forma de cavalo marinho” sugere que a imagem da eternidade se anula com a imagem do tempo, denominados pelos versos de “mistério inigualável”:

Que metro serve
para medir-nos?
Que forma é nossa
e que conteúdo?

Contemos algo?
Somos contidos?
Dão-nos um nome?
Estamos vivos?

A que aspiramos?
Que possuímos?
Que relembramos?
Onde jazemos?

(Nunca se finda
nem se criara.
Mistério é o tempo

inigualável.)

(ANDRADE, 1967, p.237)

As indagações que sugerem os versos do poema incitam-nos a pensar não apenas no âmbito existencial, mas também naquilo que se refere à própria constituição do poema como um organismo vivo, constituído de formas, sentido, medidas e sempre em estado de movimento.

“Que forma é nossa / e que conteúdo?”, e ainda “que metro serve / para medir-nos?” se, denotativamente se referem à esfera humana, incitam, em contrapartida, uma leitura conotativa que aborda a esfera do poético. A reflexão metapoética na poesia de Drummond é recorrente. Além disso, a possível acepção de “metro” enquanto medida de verso pode ser considerado outro fator que endossa a possibilidade de leitura metalinguística do poema. A própria escolha do título faz jus ao conteúdo do poema, pela alusão à imagem do pequeno animal aquático de forma sinuosa, a lembrar um ponto de interrogação.

A despeito da afirmação da vida, o antigo desejo de fuga ressurge em “Elegia”, de “Fazendeiro do ar”, invertido ou travestido na fuga geral das coisas, no ritmo dissolvente da existência que se evade:

ELEGIA

Ganhei (perdi) meu dia.
E baixa a coisa fria
também chamada noite, e o frio ao frio
em bruma se entrelaça, num suspiro.

E me pergunto e me respiro
na fuga deste dia que era mil
para mim que esperava
os grandes sóis violentos, me sentia
tão rico deste dia
e lá se foi secreto, ao serro frio.

Perdi minha alma à flor do dia ou já perdera
bem antes sua vaga pedraria?
Mas quando me perdi, se estou perdido
antes de haver nascido
e me nasci votado à perda
de frutos que não tenho nem colhia?

Gastei meu dia. Nele me perdi.
De tantas perdas uma clara via
por certo se abriria
de mim a mim, estela fria.
As árvores lá fora se meditam.
O inverno é quente em mim, que o estou
berçando,
e em mim vai derretendo
este torrão de sal que está chorando.

Ah, chega de lamento e versos ditos
ao ouvido de alguém sem rosto e sem justiça,
ao ouvido do muro,
ao liso ouvido gotejante
de uma piscina que não sabe o tempo, e fia
seu tapete de água, distraída.

E vou me recolher
ao cofre de fantasmas, que a notícia
de perdidos lá não chegue nem açule
os olhos policiais do amor-vigia.
Não me procurem que me perdi eu mesmo
como os homens se matam, e as enguias
à loca se recolhem, na água fria.

Dia,
espelho de projeto não vivido,
e contudo viver era tão flamas
na promessa dos deuses; e é tão ríspido
em meio aos oratórios já vazios
em que a alma barroca tenta confortar-se
mas só vislumbra o frio noutro frio.

Meu Deus, essência estranha
ao vaso que me sinto, ou forma vã,
pois que, eu essência, não habito
vossa arquitetura imerecida;
meu Deus e meu conflito,
nem vos dou conta de mim nem desafio
as garras inefáveis: eis que assisto
a meu desmonte palmo a palmo e não me aflijo
de me tornar planície em que já pisam
servos e bois e militares em serviço

da sombra, e uma criança
que o tempo novo me anuncia e nega.

Terra a que me inclino sob o frio
de minha testa que se alonga,
e sinto mais presente quanto aspiro
em ti o fumo antigo dos parentes,
minha terra, me tens; e teu cativo
passeias brandamente
como ao que vai morrer se estende a vista
de espaços luminosos, intocáveis:
em mim o que resiste são teus poros.
Corto o frio da folha. Sou teu frio.

E sou meu próprio frio que me fecho
longe do amor desabitado e líquido,
amor em que me amaram, me feriram
sete vezes por dia em sete dias
de sete vidas de ouro,
amor, fonte de eterno frio,
minha pena deserta, ao fim de março,
amor, quem contaria?
E já não sei se é jogo, ou se poesia.

(ANDRADE, 1967, p. 286-288)

Eis que ao centro da cena emerge uma consciência às voltas com o inventário de suas perdas. Composto de 10 estrofes irregulares e polimétricas, a densidade de “Elegia” já fica evidente logo nos quatro primeiros versos:

Ganhei (perdi) meu dia.
E baixa a coisa fria
também chamada noite, e o frio ao frio
em bruma se entrelaça, num suspiro.

A elegia é uma forma poética geralmente utilizada para tratar de temas como a morte ou o sofrimento e era usada pelos poetas gregos e

latinos para indicar um canto triste, na maioria das vezes um lamento pela morte de um ente querido³².

Apesar de a origem do vocábulo “elegia” ainda ser desconhecida, várias hipóteses têm sido formuladas para explicar sua procedência. Mais viável seria o seu relacionamento com o étimo armênio “elegn” (flauta de bambu), visto que tal instrumento acompanhava a voz da pessoa que declamava um poema, à maneira de um canto.

A tristeza expressa no poema “Elegia”, constante em “Fazendeiro do ar”, é nítida. As finas e frias notas musicais da antiga flauta de bambu parecem ressoar, advindas da repetição da vogal “i” que, quando combinadas com os encontros consonantais “fr”, “br” e “tr”, intensificam a atmosfera triste instaurada pelos versos.

O clima antitético ressoa ao longo do poema e é evidente em sua abertura. A morte aparece figurada pela “coisa fria” que se entrelaça ao poeta (e o frio ao frio se entrelaça). O dia não é dia comum, contado em horas pelo tiquetaquear do tempo, mas a própria vida do eu lírico que se esvai, desfazendo-se na cerração.

Na terceira estrofe a ideia de “perda” (perdi, já perdera, me perdi, estou perdido, perda) é repetida cinco vezes ao longo dos seis versos. A repetição reforça, além da perda, sua frustração (quando me perdi?). Estaríamos fadados à perda desde o nascimento? (“Mas quando me perdi, se estou perdido/ antes de haver nascido/ e me nasci votado à perda”).

A sétima estrofe, iniciando com “Dia”, retoma o primeiro verso como a num re-começar. Se antes o poeta considerava a “fuga” da vida (do dia), agora reduz esse significado, falando em “espelho de projeto não vivido”, esboço de um projeto, talvez sonhos não vividos. O termo “vislumbra” enfatiza o clima de imprecisão e mistério, e mais uma vez a morte ressurgue sob o envolvimento do “frio noutro frio”:

Na estrofe subsequente, a expressão “Meu Deus” evidencia o estado de crise, em forma de lamento e angústia questionadora (“meu Deus e meu conflito”). Consubstancia-se o estado de crise: a expressão do poema é sofrida e o pensamento se comunica com dificuldade pela sucessão de imagens antagônicas (“ganhei/perdi”, “noite/dia”, “frio/quente”), em que “a alma barroca tenta confortar-se, mas só

³²A Poética de Aristóteles já dava referências do gênero elegíaco: Calinos, considerado o mais antigo autor do gênero (século VII a.C.) compunha certos versos elegíacos numa temática voltada a feitos bélicos; Arquílogo também escreveu elegias, com temas impregnados de melancolia e tristeza.

vislumbra o frio noutro frio”. O frio, inclusive, faz parte de uma série de aliterações: frio da folha, frio que me fecho.

Há uma insistência, ao final do poema, na repetição do número sete, (“sete vezes por dia, em sete dias/ de sete vidas de ouro”) que, talvez pela sua qualidade cabalística, parece levar a um mundo mágico, lúdico, de encantamento, no qual o eu lírico se surpreende decepcionado consigo mesmo “ao fim de março” por ver sua pena “deserta”, a rabiscar o papel sem ter mais o que dizer. É perplexo que se interroga: amor, quem contaria?

A palavra “jogo”, no último verso, além de expressar o caráter lúdico assumido pela linguagem, parece estabelecer um movimento de retorno ao primeiro verso do poema, em razão da afinidade entre o jogo e o ato de ganhar ou perder.

No poema “Elegia” de “Fazendeiro do ar”³³, a imagem do dia (afirmação) se contrapõe (sem anular) à imagem da noite e do frio (negação), numa constatação de que o estado-condição da perda, ou do perdido (“Mas quando me perdi, se estou perdido/ antes de haver nascido/ e me nasci votado à perda”) é imanente ao sujeito, condenado a habitar um lugar-existência que se evade à medida que peregrina pelo tempo. E do instinto de viver resulta uma “outra mais pura vontade de anular a criatura”:

³³ Em “Sentimento do mundo”, Drummond também valeu-se de uma elegia para traduzir o contexto de desengano da época. A “Elegia 1938”, como o título indica, lamenta o estado do mundo e o destino dos homens à época em que foi escrita: “Trabalhas em alegria para um mundo caduco,/ onde as formas e as ações não encerram nenhum exemplo./ Praticas laboriosamente os gestos universais,/ sentes calor e frio, falta de dinheiro, fome e desejo sexual”. Os “heróis” que “encham os parques da cidade” e à noite “se recolhem aos volumes de sinistras bibliotecas” de nada servem. A noite é aqui apenas o momento de esquecer a miséria humana e o cotidiano sem sentido: “Amas a noite pelo poder de aniquilamento que encerra / e sabes que, dormindo, os problemas te dispensam de morrer”. E não há esperança no amanhecer: “Mas o terrível despertar prova a existência da Grande Máquina / e te repõe, pequenino, em face de indecifráveis palmeiras”. Ao final do poema, domina um sentimento de impotência e resignação, pois o poeta nada pode contra a “Grande Máquina” (aqui identificada como os mecanismos de exploração do capitalismo, simbolizado pela ilha de Manhattan): “Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição / porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan”.

FRAGA E SOMBRA

A sombra azul da tarde nos confrange.
Baixa, severa, a luz crepuscular.
Um sino toca, e não saber quem tange
é como se este som nascesse do ar.

Música breve, noite longa. O alfanje
que sono e sonho ceifa devagar
mal se desenha, fino, ante a falange
das nuvens esquecidas de passar.

Os dois apenas, entre céu e terra,
sentimos o espetáculo do mundo,
feito de mar ausente e abstrata serra.

E calcamos em nós, sob o profundo
instinto de existir, outra mais pura
vontade de anular a criatura.

(ANDRADE, 1967, p.249)

O poema “Fraga e sombra” faz parte da segunda parte de “Claro enigma”, intitulada “Notícias Amorosas”, composta por sete poemas de temática amorosa.

Nos dois últimos versos do soneto há uma ruptura formal com o que preconiza a tradição: o poema tem rimas alternadas na primeira e segunda estrofe, seguindo o padrão do soneto (ABAB, ABAB), mas nos dois tercetos em que o padrão seria CDC, DCD, o poeta faz uma quebra e muda para CDC, DEE.

Nos dois quartetos as rimas terminadas em “ar” são ricas por rimar vocábulos de diferentes classes gramaticais, “crepuscular” (adjetivo) com “ar” (substantivo), “devagar” (advérbio) com “passar” (verbo), e as rimas pobres nasais “confrange” (verbo) com “tange” (verbo), “alfanje” (substantivo) com “falange” (substantivo). As aliterações em som de S, na primeira e segunda estrofe, “luz”, “crepuscular”, “sino”, “saber”, “som”, “nascesse”, “sono”, “sonho”, “ceifa”, “nuvens”, “esquecidas”, “passar”, dão a ideia de sibilo, movimento, som que serpenteia, e no poema enfatiza o amanhecer, o passar do tempo.

No primeiro terceto as aliterações em som de S persistem: “dois”, “apenas”, “céu”, “sentimos”, “espetáculo”, “abstrata” e “serra”. Com a quebra das rimas na última estrofe o resultado é um impacto sonoro no desfecho do poema.

O soneto também possui *enjambement* (desalinhamento métrico e sintático nos quais os versos se sucedem sem uma pausa), a exemplo do poema Jardim, já visto anteriormente. Esse processo de versos encadeados tornou-se comum a partir do modernismo.

O título do poema traz elementos aparentemente opostos de concretude (fraga: penhasco, pedra) e abstração (sombra). Ambos são elementos de uma composição (natureza) e a existência de uma (sombra) depende da outra (fraga). Ou seja, o título é falsamente dialético, uma oposição em que um elemento não exclui o outro, são opostos que se complementam.

A noite já aparece nas primeiras estrofes: “A sombra azul da tarde nos confrange/ Baixa severa a luz crepuscular”. Na segunda estrofe, a noite que passa anuncia a chegada do dia.

O eu-lírico está emparedado diante da “Fraga”, figura que nos remete a Claudio Manoel da Costa, poeta árcade, mineiro como Drummond, e que também tinha na Pedra tema recorrente. A sombra do sol que se põe traz a noite e com ela toda força da “noite” na tradição poética.

“Música breve, noite longa” parece parafrasear a conhecida citação latina “Vita brevis, ars longa”.³⁴ O aforismo tem sua origem nos escritos de Hipócrates, mas foi popularizada por Sêneca. O tempo e o espaço no poema são evidenciados a todo o momento, primeiro a luz crepuscular, a sombra, a noite “longa”. O “alfanje que o sono ceifa devagar” traz ao cenário o amanhecer, o tempo imortalizado, como se o poema tentasse parar o movimento que é a própria consciência do espaço e do tempo. Mas o “alfanje que o sono ceifa devagar” também é o despertar do homem, de sua consciência, sobre o mundo a sua volta.

Segundo Benedito Nunes, ao retornar sublimado, como vontade de anular a criatura, o desejo de aniquilamento traz agora uma conotação schopenhaueriana inequívoca: por mais doloridos que sejam os versos

³⁴ A vida é breve,
a arte é longa,
a oportunidade passageira,
a experiência enganosa,
e o julgamento difícil.

de “Elegia”, de “Fazendeiro do ar”, e de outros poemas dessa fase, exprimem um sentimento diferente de adesão pessimista à morte, “que se compraz na renúncia nirvânica da vida”:

Se a morte comparte a vida, penetrando-a, essa simbiose é mais um conluio inexplicável e absurdo do que uma aliança ontológica entre forças opostas. Na poesia de Rilke, dominada por essa ideia de aliança ontológica, a morte germina da vida, como um fruto que nela amadurece. Na poesia de Drummond, a morte é germe que faz apodrecer o fruto da vida madura. (NUNES, 2000, p. 148)

Antonio Candido atenta para as alusões presentes nos versos “metafísicos” de Drummond que remetem à náusea, à sujeira, ou aos estados angustiosos de sonho, sufocação e, no, caso extremo, ao sepultamento, chegando ao sentimento de inumação da vida. Tais alusões manifestariam uma opressão sofrida pelo sujeito, sem expressão, que chega a assumir a forma de morte antecipada; por outro lado, evidenciariam a transformação da memória numa forma de vida ou de ressurreição dum pretérito nela sepultado (morte e recriação).

Nota-se também a constância de figuras evocativas da temática soturna nos poemas em questão, pelo uso frequente de “sombra”, “noite”, “manhã”, “luz”. O tempo da “noite” (no qual se fundem e se dissolvem imagens de tantos poemas) pode ser considerado um *leitmotiv* do poeta-caminhante, cuja iminência do fracasso desponta, em especial durante o tempo da noite, sob “fantasmas brotados na treva da alma”. (CANDIDO, 2011, p.18)

Nesse mesmo sentido, labora o poema inicial de “Fazendeiro do ar”, “Habilitação para a noite”, em que espera, sem nenhum alvoroço, séria e serenamente a aproximação da noite:

Vai-me a vista assim baixando
ou a terra perde o lume?
Dos cem prismas de uma jóia,
quantos há que não presumo.

Entre perfumes rastreio
esse bafo de cozinha.
Outra noite vem descendo

com seu bico de rapina.

E não quero ser dobrado
nem por astros nem por deuses,
polícia estrita do nada.

Quero de mim a sentença
como, até o fim, o desgaste
de suportar o meu rosto.

(ANDRADE, 1967, p.277)

A noite que baixa, ainda que à nossa revelia, não avança ao nosso encontro para nos abater: é um fim sempre presente, tal como a certeza da morte, ou como diria Blanchot (2011), como a esperança da morte.

Gledson (1981, p.122) aponta a importância da imagem da noite como papel central na estrutura dos poemas:

A noite é coisa que separa e aniquila os homens, mas dentro da qual podem comunicar-se. [...] A noite “dissolve os homens”, unindo-os, portanto, ao mesmo tempo que os separa espalhando “o medo e a incompreensão”. [...] Leva consigo uma atmosfera poética mais que um significado preciso e inequívoco.

Na noite, tudo desaparece, é destruição construtiva: apenas figuram a ausência e o silêncio. Conforme destaca Blanchot (2011, p. 177):

[...] Aí aquele que dorme não o sabe, aquele que morre vai ao encontro de um morrer verdadeiro, aí se realiza e se cumpre a palavra na profundidade silenciosa que a garante como o seu sentido [...] e a estranheza não provém somente de algo invisível que se faria ver ao abrigo e a pedido das trevas: o invisível é então o que não se pode deixar de ver, o incessante que se faz ver.

Com a publicação de “A rosa do povo”, a experiência da morte na poesia de Drummond será mediada pelo convívio com os mortos, em especial, com a recorrência do encontro com a imagem paterna e sempre contrabalançada pela atitude de resistência ética, como pontua Candido, que se fixa na vida e nada espera além dela, assimilando de forma reflexiva, pela experiência decepcionante do tempo e do amor, o próprio

desejo de aniquilamento. Contudo, longe do que possa parecer, o lirismo drummondiano não está filiado ao desprezo pela vida ou à predileção pela morte, mas antes, encontra sua profundidade justamente no movimento contrastante e complementar da afirmação da vida e do impulso da morte, a ideia de uma condição da possibilidade ser, ao mesmo tempo, um impossível.

O tempo, irresistível e ambíguo, desponta, pois, como a motivação central dessa poesia cuja atmosfera soturna parece tomar conta dos escritos pós-guerra, tempo esse que figura como única medida absoluta para o mundo puramente humano de Drummond. A única estratégia eficaz contra a morte é a estratégia do humor, ainda que tal traço humorístico nos versos de Drummond aqui analisados possa estar travestido pela secura e pelo mal estar dos tempos áridos do pós-guerra e do aparente fim das ilusões tardias.

A ideia do uno múltiplo, uma não-totalidade teleológica, está presente na poesia de Drummond pela superação do dualismo meramente formal da existência (morte e vida), apontando justamente para aquilo que escapa, aquilo que não é totalizável, a insuficiência é colocada como medida do questionar, do sujeito como lacuna de si mesmo.

Transformando a memória numa forma de vida ou de ressurreição dum pretérito nela sepultado, o poeta refletirá sobre o significado dessa união extratemporal com os antepassados: os mortos durarão enquanto nós durarmos, posto que são as lembranças que garantem a eles, os mortos, a sobrevida. A experiência, posta nos versos é antecipação da morte, vontade de anulação, aniquilamento em vida: morte sem os mortos. O dinamismo das lembranças recupera o passado no presente:

Cada dia que passa incorporo mais esta verdade,
[de que eles não vivem senão em nós
e por isso vivem tão pouco; tão intervalado; tão
débil.
Fora de nós é que talvez deixaram de viver, para o
[que se chama tempo.
E essa eternidade negativa não nos desola.³⁵

(ANDRADE, 1967, p.264)

³⁵Poema “Convívio”, em “Claro enigma”.

A eternidade negativa, conforme denominado pelos versos de Drummond, é garantida, pois, aos mortos enquanto eles, hóspedes da memória-presente, garantem-nos a morte antecipada a que esse convívio nos habitua. A morte absoluta que é, logicamente, recusa do absoluto na morte, conforme afirma Benedito Nunes, viria romper essa forma de interdependência:

Pois eterno é o amor que une e separa, e eterno o
[fim
(já começara, antes de ser), e somos eternos,
frágeis, nebulosos, tartamudos, frustados:
[eternos.³⁶

(ANDRADE, 1967, p.264-265)

O ponto de origem da eternidade negativa (que parece habitar o “vazio” entre a vida/dispersão, e a morte/dissolução) talvez seja dado justamente pela ruptura do próprio tempo, já que é nele que são estabelecidos os laços entre mortos e vivos. A eternidade avultar-se-ia como a repetição de unidades temporais entrelaçadas, no eterno (e maldito ³⁷) ciclo de nascimento e morte, como sugerem os versos de Eliot:

We die with the dying:
See, they depart, and we go with them.
We are born with the dead:
See, they return, and bring us with them³⁸.

Após o desnudamento das ilusões o poeta recupera a sua disposição humorística: “Como que estimulado pela negação, o humor, em “Fazendeiro do ar”, já rebatera, ludicamente, a eternidade, reduzindo-a a um fantasma sonoro, a uma palavra spectral e obsessiva,

³⁶ Poema “Permanência”, Op.Cit.

³⁷ Conforme atesta BLANCHOT (2011, p. 90) Kafka reconheceu o eterno ciclo como a maldição extrema do homem visto que “o homem não pode escapar da desgraça, porque não pode escapar da existência, e é em vão que ele se dirige para a morte, que dela enfrenta a angústia e a injustiça, pois ele só morre para sobreviver”.

³⁸ *Little Giddeirg*, T.S. Eliot, *Four Quartets*, London, Farber and Farber .

capaz de indefinidamente reproduzir-se e multiplicar, em outras análogas, o aparente vazio de seu significado.” (NUNES, 2000, p.151):

Eterno, mas até quando? é esse marulho em nós
[de um mar profundo.
Naufragamos sem praia; e na solidão dos botos
[afundamos.
É tentação a vertigem; e também a pirueta dos
[ébrios.

Eternos! Eternos, miseravelmente.
O relógio no pulso é nosso confidente.

(ANDRADE, 1967, p. 285)

O sentimento de incompletude, que se traduz nos versos acima, em sinal de inconformismo, porventura, provém da insatisfação de nossa condição mortal, condição de condenação à transitoriedade, ao eterno ciclo do vir-a-ser, à efemeridade que se entrelaça no eterno da *essentia*, que sobrevive ao longo do tempo e *apesar* do tempo.

4.2 A SUBJETIVIDADE REVISITADA

Tomada em seu conjunto, a poética metafísica de Drummond possui o caráter de projetar o sujeito numa incessante procura existencial, repleta de indagações por vezes desalentadas. A escrita drummondiana por si só acaba por modular uma espécie de genealogia do eu ³⁹.

A genealogia drummondiana está inserida no âmbito das práticas e formações discursivas da modernidade, caracterizada pelo questionamento da problemática do sujeito e da sua interioridade, âmbito esse que se relaciona à metafísica da existência, de modo geral. Importante observar que a concepção moderna de sujeito enquanto instância fragmentada acompanha toda a produção drummondiana, que

³⁹ Conforme as assertivas de Foucault, a genealogia constitui um entendimento histórico que não parte em busca de uma origem da verdade, mas parte em busca da história para conhecer as verdades que se consolidaram nas tramas desses discursos originários. Uma genealogia, conforme nos assegura Foucault, não parte em busca da origem, mas “se demora nas meticulosidades e nos acasos dos começos.” (FOUCAULT, 1989, p. 19).

se utiliza das situações da vida para dar forma ao seu discurso poético acerca da escrita de si, num “processo espiral de desconstrução e duplicação do sujeito [...]”. (SAID, 2007, p. 139).

A subjetividade presente em Drummond é singular por ser híbrida: ao dramatizar a vida, dramatiza a si mesma:

Dizendo de outro modo, trata-se de uma subjetividade que, para questionar suas atitudes, interpelar seus sentimentos e desenvolver seus pensamentos, se desidentifica de si mesma e volta-se sobre si mesma como se outra fosse. Cria-se, assim, uma tensão emaranhada, complexa em seu desenvolvimento e difícil de compreender de imediato, porque se deve considerar a alteridade da subjetividade como algo diferenciado, mas, ainda assim, como parte dela. (CORDEIRO, 2007, p. 100)

Tal movimento presente na singular subjetividade drummondiana nos remete ao postulado de Fichte⁴⁰ a respeito da concepção do Eu enquanto entidade ambígua: o sujeito (Eu) se desidentifica de si e se desdobra em um Outro (Não-Eu) que, por sua vez, se voltará sobre o primeiro e assim sucessivamente. Tem-se, portanto, uma “unidade fragmentária” que se torna dual, cujo movimento segue um processo contínuo de fragmentação e junção.

É nesse paradoxo que reside o sujeito da poesia drummondiana, pois é construído (e constrói-se) no embaraço da relação consigo mesmo, desidentificando-se para a exposição de si e posterior retorno a si – não o si de antes ou de agora, o si tornado *outro*, mas que ainda comporta a *si* mesmo, dialogando diretamente com as assertivas deleuzianas a respeito do eterno retorno, que opera a volta não de um

⁴⁰ Fichte foi contrário à concepção kantiana segundo a qual o Eu era uma unidade coerente em si mesmo e desenvolveu a ideia de que a atividade reflexiva estava condicionada à duplicidade do Eu. Esquemáticamente, suas ideias podem ser resumidas assim: um Eu “se põe” no ato da reflexão ao qual um Não-Eu se contrapõe, delimitando-o; a razão intervém e acolhe o Não-Eu no Eu, numa operação que prossegue até a determinação completa da razão por si mesma, quando não é mais preciso nenhum Não-Eu delimitante, isto é, até a representação do representante. (FICHTE, 1973, pp. 39-48).

mesmo, mas de um sempre novo, de um sempre diferente. Em outros termos, a identidade do eu torna-se uma questão de alteridade radical.

Em Drummond, a busca pelo si é guiada por um si desestabilizado, em deslocamento, que se inscreve nas entrelinhas, atrás das cortinas do espetáculo: um eu por trás do eu, tão enigmático quanto diverso, ora uno, ora múltiplo, desalojado e desprendido: “De mim mesmo sou hóspede secreto.”⁴¹ Um eu que afirma sua presença pela quase-ausência:

Aquilo que revelo
e o mais que segue oculto
em vítreos alcapões
são notícias humanas,
simples estar-no-mundo,
e brincos de palavra,
um não-estar-estando,
mas de tal jeito urdidos
o jogo e a confissão
que nem distingo eu mesmo
o vivido e o inventado.⁴²

(ANDRADE, 1967, p.293)

Os questionamentos do poeta refletem o novo paradigma de sujeito, relacionando-se diretamente com as novas vertentes modernas que discutem a fragmentação do eu. Tal ocorrência pode ser observada em diversos autores. A título de referência projetiva a Drummond, podemos citar o contemporâneo Sérgio Sant’Anna e seu exercício literário que explora o eu multifacetado, que se desdobra num processo especular em narrativas que ficcionalizam a memória, por exemplo. Também o autor norte-americano de ascendência germânica, Kurt Vonnegut, vinculado à geração *beat*, que também insere em suas obras, notadamente em *Slaughterhouse Five*, a fragmentação do sujeito em diversos níveis (reais e ficcionais), colocando-se em cena inclusive em caráter autobiográfico.

Tal “ocorrência literária” pode ser analisada e entendida como fruto de uma perspectiva moderna de entendimento do sujeito perante

⁴¹ Poema “A um hotel em demolição”, em “Fazendeiro do ar”.

⁴² “Poema-orelha”, em “Vida passada a limpo”.

sua condição de vida, que recria e reinventa modos singulares de existência.

A ideia de sujeito cindido remonta os estudos lacanianos de percepção da *incompletude*. Trata-se de perceber-se finito e atrelado à condição de não-completude: não importa o que se faça, sempre estará faltando algo. (FINK, 1998, p. 257). Tem-se, portanto, que a noção de completude (plenitude) é ilusória: não há possibilidade de plenitude, a não ser de forma imaginária. Em outras palavras, isso só é possível dentro de um simulacro, simulação/representação de uma realidade por meio do discurso.

A figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, tendo como pano de fundo a multidão anônima e impessoal já é delineada no texto de Baudelaire, “Pintor da vida moderna”, no qual o poeta francês descreve e analisa a obra de um artista, Constantin Guys que, para ele, captaria alguns dos aspectos definidores da vida moderna: a instantaneidade, o transitório, o fugidio, o contingente. A ideia de incompletude e fragmentação pode também ser observada em outras esferas artísticas, tais como nas artes plásticas com a basilar obra do cubista Pablo Picasso.

Além da fragmentação, outro ponto de análise que permeia a temática é a ausência ou desprendimento de si. A ausência do sujeito também é uma forma de se colocar em cena, o processo de esvaziamento é fecundo no sentido de propiciar uma gama de possibilidades de existência. No processo observado na poesia de Drummond, o desprendimento de si é também parte do processo da eterna busca de si mesmo: para se encontrar é preciso se perder. Como avisa o verso: “Não me procurem que me perdi eu mesmo”⁴³. Pelo traço da memória, o poeta escavador se des-dobra e se reinventa pelo retorno de um novo que é sempre diferente. Deleuze afirma que toda a obra de Bergson consistiu em refletir sobre isto: que tudo não está dado. Que tudo não esteja dado, eis a realidade do tempo. Pois a realidade do tempo é justamente “a afirmação de uma virtualidade que se realiza e, para a qual realizar-se é inventar”⁴⁴. (DELEUZE, 1999, p. 137).

⁴³ Verso do poema “Elegia”, em “Sentimento do Mundo”.

⁴⁴ É assim, pois, que cada ser é o todo, mas o todo que se realiza em tal ou qual grau: “A mesma vida psíquica seria, portanto, repetida um número indefinido de vezes, em camadas sucessivas da memória, e o mesmo ato do espírito poderia se exercer em muitas alturas diferentes” (BERGSON, 1999, p. 120), “tudo se passa como se nossas lembranças fossem repetidas um número indefinido de vezes

O debate acerca da problemática do sujeito se faz presente ao longo de praticamente todo o cenário filosófico do século XX: de Heidegger e os existencialistas ao pós-estruturalismo e a Filosofia da Diferença de Derrida, Barthes, Foucault e Deleuze, bem como na Literatura, enquanto devir não-filosófico da filosofia, a exemplo da poética drummondiana. Como sustenta João Alexandre Barbosa (2002, p. 48), o poeta Drummond “inventa modos de investigação da realidade”, criando “uma forma específica e singular de conhecimento”.

Essa capacidade de poesia-pensante pode ser entendida como uma quase-filosofia, com valor de suplemento, para lembrar Derrida. Ou, parafraseando Deleuze, em Drummond “o conceito e a criação se remetem uma ao outro” (DELEUZE, 1992, p. 20).

O processo de subjetivação, observado no fazer poético de Drummond, revela uma dimensão eminentemente filosófica, pois, muito embora os modos de ideação de sua obra não passem pelos procedimentos formais e teóricos de um tratado filosófico, seu regime discursivo é constantemente arrastado para as bordas do pensamento, conceituando as sensações.

Contudo, conforme assinalado por Said (2007, p. 144), não se deve tomar a poética drummondiana como filosofia ou circunscrita a um campo de saber filosófico:

Em primeiro lugar, não se encontram em Drummond os traços de intelectualismo, nem o tom sentencioso e afirmativo de um gênero propriamente filosófico, nem tampouco um diálogo explicitado com a tradição da filosofia. Além disso, a despeito de sua potência reflexiva, sua poesia não decorre de um sujeito-do-cogito ou de um sujeito-do-*logos* cuja aspiração seria a uma unidade racional. Trata-se, ao contrário, de um pensamento cambaleante, no qual raciocinar é sempre insuficiente; um pensamento tecido, talvez, em rivalidade com a própria filosofia; um pensamento fragmentado e ambíguo tal como os próprios versos nos quais ele se atualiza. Uma inquietude cuja formação deriva da própria vida.

nessas milhares de reduções possíveis de nossa vida passada” (Ibid., p. 198); tudo é mudança de energia, de tensão, e nada mais. (DELEUZE, 1999, p. 136)

É preciso salientar que o pensamento tecido com a poética de Drummond não trata *sobre* o sujeito e sua interioridade, mas antes, é um pensamento tecido *com* o sujeito, num processo de subjetivação no qual ele é atuante, propondo a criação de um novo vislumbre de pensamento. Lançar um novo olhar para o já visto, uma nova possibilidade de vivência ao já vivido: o poeta, em suas invenções e recriações de possibilidades de existências singulares propicia a criação de uma nova abertura ao pensamento.

A escavação do real operada pelo poeta traz à tona uma nova ordem de significação pelo fato de que o subjetivismo tramado em sua escrita deriva, antes, de uma “renúncia à evidência ou à presença de uma interioridade pura ou originária” (Ibid., p. 148). O pensamento volta-se para a busca do que deseja saber, lançando-se, nos termos foucaultianos, para fora dos estratos referentes ao eu e/ou à sua identidade, os quais definem um saber-de-si.

Contudo, tal movimento traz como marca indelével a descrença do sujeito numa exterioridade redentora a servir de instância de consolo para sua angústia existencial: o sujeito-da-procura é descrente da ilusão transcendental. Essa busca de si mesmo é engendrada nas “campinas do vazio”, sua procura é sempre “um procurar sem notícias”⁴⁵, desprovida de qualquer horizonte de salvação: o sujeito marcha sem amparo. A procura traz sempre o signo da impossibilidade:

Sozinho no escuro
qual bicho-do-mato,
sem teogonia,
sem parede nua
para se encostar,
sem cavalo preto
que fuja a galope,
você marcha, José!
José para onde?⁴⁶

(ANDRADE, 1967, p.130)

Pela ideia do fora, entendemos o ser em seu movimento de busca, que sai de si e se desaloja de si mesmo. O movimento proposto por esse ser desalojado de si mesmo em Drummond vai mais longe: problematiza

⁴⁵ Verso do poema “Procura”, em “Poesia completa” (2002).

⁴⁶ Versos do poema “José”, em “José” (1941-1942).

o conceito de tempo ao presentificar o passado, a memória como vasto campo virtual de onde emerge o presente vivo.

Instaurando uma verdadeira topologia da diferença na lírica drummondiana, o *gauche*, instância comunicante e comunicadora do pensamento do Fora, emerge como zona indeterminada, pois se situa além do sujeito e do objeto. Por esse entendimento, visto pela zona de fora, o sujeito deve ser entendido como potência informe.

Apesar da variedade de concepções a respeito da ideia, Blanchot também define o Fora a partir das forças e suas relações, podendo ser entendido, portanto, como a distância entre as forças, ou seja, a própria Diferença, visto que ele é sempre um Entre, não um espaço, mas "vertigem do espaçamento". Para o filósofo, é preciso esgotar o ser até ao ponto em que cesse a diferença ser/não ser, verdade/erro, morte/vida, ponto este alcançado pela poesia, por exemplo. Para tanto, Blanchot vale-se do que denomina de "neutro", modalidade pela qual se chega ao contato daquilo que consiste na relação com o Fora, em que o próprio sujeito sofre um desalojamento.

Em Blanchot, vislumbra-se uma nova maneira de concepção do real que muito se aproxima do pensamento de Lévinas: a experiência do Fora é entendida como uma abertura de si para deixar-se levar pelo Outro, aquele que nunca se tornará idêntico, o diferente, o estrangeiro, o desconhecido:

O poeta está em exílio, está exilado da cidade, exilado das ocupações regulamentadas e das obrigações limitadas, do que é resultado, realidade apreensível, poder. O aspecto exterior do risco a que a obra o expõe é, precisamente, sua aparência inofensiva: o poema é inofensivo, isso quer dizer que aquele que se lhe submete priva-se de si mesmo como poder, aceita ser lançado fora do que pode e de todas as formas da possibilidade. O poema é exílio, e o poeta que lhe pertence, pertence à insatisfação do exílio, está sempre fora de si mesmo, fora de seu lugar natal, pertence ao estrangeiro, ao que é o exterior sem intimidade e sem limite, esse desvio que Hölderlin menciona, em sua loucura, quando aí vê o espaço infinito do ritmo (BLANCHOT, 2011, p. 259).

Esse exílio a que se refere Blanchot é o poema que faz do poeta o errante, “o sempre desgarrado, aquele que é privado da presença firme e da morada verdadeira.” O artista não pertence à verdade porque a própria obra é o que escapa ao movimento do verdadeiro:

que sempre, por qualquer lado, ela revoga, esquiva-se ao seu significado, designando essa região onde nada reside, onde o que ocorreu, porém, não ocorreu, onde o que recomeça nunca começou ainda, lugar da indecisão mais perigosa, da confusão donde nada surge e que, exterior eterno, é muito bem evocado pela imagem das trevas exteriores nas quais o homem é posto à prova daquilo que o verdadeiro deve negar para converter-se na possibilidade e no caminho (Ibid., p.259).

O errante, afirma Blanchot, não tem sua pátria na verdade, mas no exílio, mantém-se de fora, aquém, à margem, onde reina a profundidade da dissimulação, essa obscuridade elementar que não o deixa conviver com ninguém e, por causa disso, é o assustador (Ibid., p. 260).

O que Blanchot chama de espaço literário é o espaço da dupla experiência da escrita, retorno e desvio, lugar da performance da linguagem que é um mundo duplo, um espaço onde a experiência se faz: lugares do devir, da errância, da encenação da linguagem. Para Blanchot a obra se engendra pela reinscrição de seus próprios limites sempre destruídos pelo retorno da obra à sua origem, para a qual ela é inexoravelmente atraída pela linguagem que a conduz. É assim que a obra sempre se recontextualiza.

A reflexão, como forma de conhecimento, se dá no voltar-se, na viagem empreendida não pela subjetividade empírica, mas pela subjetividade pré-individual, como aponta Deleuze. Com efeito, o Eu põe o exterior (o não-Eu) e, através desse movimento, se reflete. Se a posição é desdobramento, a reflexão é retorno para atingir o Eu com esse movimento incessante. O Eu se reconhece em sua criação (o exterior, a natureza) e então pode voltar-se para o próprio interior, pode fazer o “caminho de volta”, pode ir para “casa”.

O traço *gauche* na obra do poeta itabirano emerge de um signo duplo, pois, ao passo que lhe é semelhante, também é diferente. O

acréscimo drummondiano à caracterização geral do gauchismo pode ser observado no fato de que o *gauche* drummondiano vê-se como diferença do outro: é, pois, a própria diferença para o outro e apresenta-se como diferença até em relação a si mesmo.

Em Blanchot é a ausência que aflora, não mais contida no jogo mecânico, autorregulado, de ausência/presença, próprio do que se pode chamar de uma metafísica da linguagem, presa da construção dualista do pensamento: “Não se trata mais de compor um processo com princípio e fim circunscritos a um sujeito esclarecedor do vínculo problemático com o que lhe é adverso”(VASCONCELOS, 2002, p.7-8.). Como mesmo afirma Blanchot, “O poema é a ausência de resposta”:

Em todos os tempos, ele vive o tempo da aflição, e seu tempo é sempre o tempo vazio em que tem de viver, é a dupla infidelidade, a dos homens, a dos deuses, e também a dupla ausência dos deuses, os que já não estão e os que ainda não estão. O espaço do poema é inteiramente representado por esse e que indica a dupla ausência, a separação em seu instante mais trágico, mas a questão de saber se é também o e que une e que liga, a palavra pura em que o vazio do passado e o vazio do futuro se tornam presença verdadeira, o "agora" do dia que nasce, essa questão está reservada na obra, é o que na obra se revela no retorno à dissimulação, à aflição do esquecimento. É por isso que o poema é a pobreza da solidão. Essa solidão é o entendimento do futuro, mas entendimento impotente: o isolamento profético que, alguém do tempo, anuncia sempre o começo (BLANCHOT, 2011, p. 271).

A pessoa primeira do pensamento não subsiste mais como representação opositiva ao nada e à ausência, mas se situa além da referência a um conhecimento central e final sobre si e o mundo: “O homem é essa noite, esse Nada vazio, que contém tudo em sua simplicidade indivisa” (KOJÈVE, 1947, p.575).

A ausência do sujeito também é uma forma de se colocar em cena, o processo de esvaziamento é fecundo no sentido de propiciar uma gama de possibilidades de existência. No processo observado na poesia de Drummond, o desprendimento de si é também parte do processo da

eterna busca de si mesmo: para se encontrar é preciso se perder. Como avisa o verso: “Não me procurem que me perdi eu mesmo” (ANDRADE, 1967, p.115). Pelo traço da memória, o poeta escavador se des-dobra e se reinventa pelo retorno de um novo que é sempre diferente.

A escavação do real operada pelo poeta traz à tona uma nova ordem de significação pelo fato de que o subjetivismo tramado em sua escrita deriva, antes, de uma renúncia a uma interioridade pura ou originária. O pensamento volta-se para a busca do que deseja saber, lançando-se para fora dos estratos referentes ao eu e/ou à sua identidade, os quais definem um saber-de-si.

4.3 A REINVENÇÃO DE SI PELO TEMPO

É sempre no passado aquele orgasmo,
é sempre no presente aquele duplo,
é sempre no futuro aquele pânico.

[...]

Sempre no meu amor a noite rompe.
Sempre dentro de mim meu inimigo.
E sempre no meu sempre a mesma ausência⁴⁷.

A importância da temática do tempo-espço na literatura é inegável. George Poulet em *Études sur le Temps Humain* descreve a evolução da consciência temporal através de textos literários desde a Idade Média até o século XX. Para o autor, o que distinguiria nossa época das anteriores seria o fato de que nunca tantos se preocuparam tanto com um mesmo problema ao mesmo tempo⁴⁸.

Até mesmo a fórmula da Teoria da Relatividade pode ser entendida como uma oportuna epígrafe da abordagem atual da consciência temporal nas obras literárias contemporâneas: somos finitos, descontínuos, relativos, a vida dos personagens caracterizam-se por serem instantes mais ou menos isolados e as figuras parecem recortadas como numa *colage*, todas as faces do personagem são verdadeiras e

⁴⁷ Poema “O enterrado vivo”, em “Fazendeiro do ar”.

⁴⁸ Cito: Joyce, Virginia Woolf, Proust, Beckett, T.S. Eliot, Garcia Márquez, Cortázar, Jorge Luiz Borges.

estão à mostra, como num quadro cubista, seus compassos não se resolvem e a dissonância entre sujeito e objeto é desconcertante.

Desde Santo Agostinho⁴⁹ sabe-se que a divisão temporal estabelecida na tríade que conhecemos por presente-passado-futuro é equivocada. Nota-se no traço contemporâneo uma tentativa de “linearização” do tempo: um presente que nunca se dá inteiramente e um futuro que nunca chega, mas é sempre anunciado. O tempo, no entanto, é muito mais complexo, pois, as “fases” temporais dessa tríade nunca são bem delimitadas.

De acordo com Derrida (DERRIDA, s.d., p. 97-8), até Kant, a tradição do pensamento metafísico considerava o tempo como nada ou acidente, estranho à essência ou à verdade. Kant fez do tempo uma forma pura da sensibilidade (sensível insensível)⁵⁰. Isso foi seguido por Heidegger: o tempo como condição de possibilidade do aparecer dos entes na experiência (finita).

O tempo como afecção de si foi um dos pontos abordados em “Diferença e repetição”, por Deleuze. Ele retoma a frase de Hamlet, “*The time is out of joint*”, analisando-a a luz da mudança ocorrida a partir da filosofia Kant. O tempo em seus gonzos indicava a subordinação aos movimentos periódicos que ele media. Tratava-se do velho modelo platônico e aristotélico do tempo submetido ao movimento: a hierarquia dos movimentos segundo sua proximidade com o eterno. Com Kant, o tempo já não se reporta ao movimento que ele mede.

Segundo Deleuze (DELEUZE, 1988, p. 150-5), o tempo deixa de estar curvado a um Deus que o condiciona. É a passagem de um tempo

⁴⁹ Santo Agostinho elabora sua teoria do tempo a partir da concepção de uma tríade: tríplice presente, distensão e intenção ou atenção. “[...] Se nada sobrevivesse, não haveria tempo futuro, e se agora nada houvesse, não existia o tempo presente” (AGOSTINHO, 1981, p. 304).

⁵⁰ De acordo com Deleuze, antes de Kant, o fenômeno era algo como a aparência ou o sensível; o que estava dado na experiência tinha o estatuto de fenômeno. A aparência (o sensível), o *a posteriori*, se opunha à essência inteligível, a coisa tal como ela é em si. Toda a filosofia clássica, a partir de Platão, ficou presa a essa dualidade. Kant foi o primeiro que substituiu o par disjuntivo aparência/essência pelo par conjuntivo aparição/sentido. Para o filósofo de Königsberg, não há uma essência atrás da aparência, o que há é a aparição e seu sentido. A aparição é muito diferente da aparência. Kant é o precursor da fenomenologia, e essa é a ciência rigorosa das aparições. A fenomenologia indaga sobre as condições para uma aparição.

cardinal a um ordinal (a ordem do tempo vazio). O tempo vazio lista o eu, divide-o em eu e mim. A produção dos graus de consciência depende do tempo. O eu separado pela linha do tempo é outro.

Deleuze (1988, p. 152-3) retoma a afirmação de Hölderlin sobre o tempo. Segundo o poeta alemão, podemos pensar uma cesura na qual o tempo para de rimar, já que passado e futuro deixam de ser determinações empíricas e dinâmicas do tempo. Com o conceito de cesura, pensamos características formais e físicas que decorrem de uma síntese estática do tempo. Deleuze e Hölderlin estão falando de um tempo que não está mais preso ao movimento e, nesse sentido, a cesura é o ponto de nascimento de uma fissura no eu.

Certamente Kant já havia encontrado essa fissura que estabelece uma separação entre eu e mim. A crítica kantiana a Descartes consistia em objetar que a determinação eu penso incidia sobre o indeterminado eu sou. Nesse ponto, Kant descobre uma diferença transcendental entre a determinação e o que ela determina: a existência indeterminada no tempo, como existência de um fenômeno. Aqui não é mais o ser substancial e espontâneo que diz eu penso, mas a afecção de um eu passivo que resiste a seu próprio pensamento. Este é, talvez, o início de uma longa história do eu dividido que não cessará de aparecer na literatura e em outras artes: eu é outro. O eu é atravessado por uma rachadura, uma diferença, produzida pela forma pura e vazia do tempo.

Diria Derrida, uma *différance* que trabalha toda presença e toda identidade. Com isso, a tradicional metafísica dominada pelo presente, ou pela “presença”, com seu sujeito idêntico a si (“presença a si”) cede lugar a uma “espectrologia” da aparição-desaparição.

O tempo na poesia de Drummond é considerado a coordenada principal a partir da qual são ordenados os tópicos principais de sua poesia, que se identifica intimamente com a *durée* bergsoniana, pois emerge como superação da tricotomia presente-passado-futuro, apresentando-se como uma forma temporal que se intemporaliza (SANT’ANNA, 1980, p. 19).

Heidegger afirma que a linguagem é o *logos* que colige, reúne, agrupa. Em Drummond, a linguagem poética se constrói justamente pela reunião dos fragmentos do tempo, pois em seus versos encontramos a aceitação tácita da ruína como sua possibilidade de construção, para instaurar-se além do próprio tempo, figurando como a possibilidade que o poeta tem de derrotá-lo, fundindo pretérito, presente e futuro num projeto que o lança além de si mesmo.

Ao analisar a lírica europeia do século XX, Hugo Friedrich (1991) nota na poesia moderna a forte manifestação da presença do fragmento. Foi a partir de Mallarmé, passando posteriormente por Valéry, que o conceito de fragmento ganhou prestígio e relevo, a ponto de tornar o fragmentarismo⁵¹ uma característica da lírica moderna.

A memória e o peso do passado revivido perpassa a trajetória poética de Carlos Drummond de Andrade de maneira expressiva: seja pelos versos que rememoram os eventos de infância passada em Itabira, as lembranças de Minas Gerais como selo de evocação individual, mas também coletiva, seja pelos versos que resgatam os amores perdidos, os mortos de sobrecasaca, os filhos não concebidos, as construções em ruínas e a saudade de si mesmo, que cheira a remorso na poeira do tempo esquecido.

A memória e o esquecimento, a perda, a espera e a angústia, são alguns dos motivos de recorrência no recorte estabelecido por essa proposta de leitura dos poemas selecionados do poeta itabirano que compõem o quarteto metafísico⁵².

A longa trajetória poética de Drummond nos revela seu minucioso trabalho de “escavador de si”, ao lançar-se numa busca quase arqueológica em direção ao (re) (des) cobrimento do sujeito pela poeira das reminiscências. Sua busca e seu fazer poético se dão à medida que os subsolos do sótão da memória, como um Virtual, são revelados, desenterrados, trazidos à luz de um passado tornado presente e cujo movimento de constante retorno se dá pelo signo da diferença, resultando na repetição de algo sempre novo, que se lança para o sonho de um novo no tempo em devir.

⁵¹ Termo utilizado por Friedrich.

⁵² Muito se discute a respeito do traço da memória na obra intitulada “Boitempo”, de 1968. De fato, o livro é inteiro consagrado à memória de Minas, da infância e da puberdade de Drummond, sendo considerado o grande livro memorialista de toda a trajetória do poeta mineiro. Merquior (1975) atenta para o fato de que, pela primeira vez, o tema de Itabira perpassará toda a obra. Portanto, com o intuito de promover uma abertura de entendimento acerca dessa temática na obra poética de Drummond *para além* dos estudos já estabelecidos com as referências à “Boitempo”, a presente pesquisa procurou investigar resquícios desse passado-presente que deixa rastros de uma poeira nunca finda nos versos drummondianos em poemas concernentes ao quarteto metafísico do poeta, conforme enunciado ao longo deste estudo.

A presentificação do passado na poética drummondiana figura como resultante da relação sempre tensional que se estabelece entre o sujeito e o mundo. Seu fazer poético se constrói pelas próprias ruínas. Pelo que fica (resta), mas também pelo que se perde é que são tecidos os versos do poeta-escavador:

E o esquecimento ainda é memória, e lagoas de
[sono
selam em seu negrume o que amamos e fomos um
[dia,
ou nunca fomos, e contudo arde em nós
à maneira da chama que dorme nos paus de lenha
[jogados no galpão.⁵³

(ANDRADE, 1967, p. 265)

Como afirma Deleuze (2005, p. 26), “Para que terminemos por perdê-las, é preciso que as coisas comecem por se perder; é preciso que um esquecimento esteja fundado no ser”.

Pelos versos drummondianos fica evidente o sentimento de inadaptação em relação ao mundo, este outro que se contrapõe de forma incisiva ao sujeito acostumado a olhar para esse mesmo mundo (outro) com uma angustiante interrogação.

Em seus versos, o poeta explicita o velamento/desvelamento da posição sempre tensional entre o sujeito e o mundo: consciente da iminência do fracasso, canta o desencanto, sem deixar de, ao mesmo tempo, orgulhar-se dele:

Tua memória, pasto de poesia,
tua poesia, pasto dos vulgares,
vão se engastando numa coisa fria
a que tu chamas: vida, e seus pesares⁵⁴.

(ANDRADE, 1967, p. 235)

A angústia desse sujeito parece refletir a ressonância oriunda de um contato-processo que se dá com o mundo (outro), ressonância essa que nasce de uma consciência quase melancólica de seu estado de

⁵³ Poema “Permanência”, em “Claro enigma”.

⁵⁴ Versos do poema “Remissão”, em “Claro enigma”.

descontinuidade em relação ao outro (mundo), enquanto sujeito. Conforme afirma Sartre:

Eu sou o meu futuro, na contínua perspectiva da possibilidade de não sê-lo. Daí a angústia... que provém do fato de eu não ser suficientemente aquele futuro que devo ser e que dá sentido ao meu presente; sou um ser cujo sentido é sempre problemático. Ainda, o passado é a totalidade sempre presente do em-si que somos. Ao procurar escolher, não posso deixar de ser o meu passado [...]. (SARTRE, 2005, p. 183)

A busca (fuga) pelo passado e seu constante retorno pode ser entendida como sintoma e marca indelével dessa cisão sempre tensional que se estabelece entre o sujeito e o mundo. O poeta busca a si, a ruína das coisas que rememora é antes, sua própria ruína. Mas, ao contrário de ser entendida como degradação sem retorno, a ruína denota em Drummond uma faceta de afirmação positiva, pois a ruína de si é também metamorfose:

Todo hotel é fluir. Uma corrente
atravessa paredes, carreando o homem,
suas exalações de substância. Todo hotel
é morte, nascer de novo; passagem ⁵⁵ [...]

(ANDRADE, 1967, p. 318)

E também em “Morte das casas de ouro preto” ⁵⁶:

O chão começa a chamar
as formas estruturadas
faz tanto tempo. Convoca-as
a serem terra outra vez.
Que se incorporem as árvores
hoje vigas! Volte o pó
a ser pó pelas estradas!

(ANDRADE, 1967, p.257)

⁵⁵ Poema “A um hotel em demolição”, em “Vida passada a limpo”.

⁵⁶ Em “Claro enigma”.

Em *La Nouvelle Heloïse*, Rousseau afirma: “Ele a ama no tempo passado; eis a chave do enigma: corte-lhe a memória, ele não terá mais amor”. É, pois, na relação com o mundo presente e factual que “conhecemos a fuga do tempo e que saberemos, enfim, querer no futuro, em lugar de nos apaixonarmos no passado”, ou, nas palavras de Rousseau, “cobrir o passado com o presente”.

O regresso constante do passado no presente do instante, sua repetição que traz arraigado a si o signo da diferença e o porvir do novo é lugar de inspiração de nossas paixões. Como afirma Deleuze, “É sempre no passado que amamos, e as paixões são doenças próprias à memória”.

Amar o perdido
deixa confundido
este coração.

Nada pode o olvido
contra o sem sentido
apelo do Não.

As coisas tangíveis
tornam-se insensíveis
à palma da mão.

Mas as coisas findas,
muito mais que lindas,
essas ficarão ⁵⁷.

(ANDRADE, 1967, p.239)

A respeito do poema “Memória”, publicado em “Claro enigma”, Affonso Romano de Sant’Anna (1980, p.185) escreve que “a partir dele o poeta aprende a amar tudo aquilo que perdeu ou vai perdendo no atrito com o tempo” e que nos poemas de “Claro enigma” há uma “sensação de perda e lembrança insistente das pessoas e coisas que ficaram para trás no espaço (província) e no tempo (morte)”.

“Memória” possui quatro estrofes, cada uma com quinze sílabas métricas, cujo ritmo implacável é reforçado pelo “ão” com que se encerram. A estrofe inicial é clara: “Amar o perdido deixa confundido

⁵⁷ Poema “Memória”, Op.Cit.

este coração”. À primeira vista, trata-se da perda da pessoa amada. Mas, num segundo momento, poderíamos inferir que o poeta se refere a algo mais sutil: o amor que só brota após a perda. Como ocorre com a amante do poema “Caso do vestido” (em “A rosa do povo”), que confessa à mulher cujo marido roubou: “Eu não tinha amor por ele/ ao depois amor pegou”. Ou então a fórmula que se estabelece no poema “Perguntas” (também em “Claro enigma”), em que o sujeito lírico vê um “fantasma” no espelho trazendo-lhe recordações da infância e dizendo-lhe, ao se despedir: “Amar, depois de perder”.

Amar o perdido confunde o coração porque insinua a possibilidade de que na verdade só amamos aquilo que (ainda) não possuímos. Nosso objeto preferencial de amor é o sonho, a utopia, o inalcançável ou o (ainda) inalcançado. Somos todos Don Juans a quem a conquista fascina e a posse provoca o tédio; ou quem sabe crianças freudianamente impelidas por pulsões de tal magnitude que nada nos satisfaz, nem mesmo a conquista do objeto desejado. O desejo que não foi satisfeito hoje nunca poderá ser satisfeito amanhã, porque nesse caso estaremos satisfazendo apenas o desejo de amanhã. Basta ter desejado em vão por um minuto para continuar desejando por toda a Eternidade.

O verdadeiro desejo nunca é satisfeito porque o que no fundo desejamos é um objeto total, um arquétipo platônico que funde em si todas as possibilidades daquele ser. Em contrapartida, aquilo que obtemos na vida real é o objeto real, com todas as suas incompletudes e defeitos. Amamos o que é conquistado, mas amamos ainda mais o que não conquistamos, porque é um sonho que ainda não se “desvalorizou” em realidade.

A segunda estrofe (“Nada pode o olvido / contra o sem sentido/ apelo do Não”), à primeira vista, poderia induzir nossa compreensão a uma ideia de perda amorosa, mas a facilidade de Drummond engana. O verso afirma: nada pode o esquecimento contra o apelo absurdo do Não. O Não (a negação, a impossibilidade, a ausência) tem um apelo sem sentido; contudo, os versos garantem que o apelo do Não existe, e que é algo contra o qual nada pode o olvido. O Não impõe, portanto, suas próprias regras às quais não podemos fugir, e à luz da primeira estrofe (“Amar o perdido deixa confundido este coração”) podemos aceitar que este Não se refere à perda, à ausência, à impossibilidade de ter ou de continuar tendo. E contra isso nada pode o esquecimento, é inútil (ou impossível) esquecer a perda, mesmo que ela seja sem sentido.

Na terceira estrofe do poema (“As coisas tangíveis / tornam-se insensíveis / à palma da mão”) nota-se uma sutileza curiosa no uso da imagem da “palma da mão”, pois, parece que o ato de tocar, experimentar, acariciar algo se dá primeiro pelas pontas dos dedos (nossas “antenas”?). O tato que temos nas pontas dos dedos é muito mais refinado e mais reconhecedor de diferenças do que a palma da nossa mão. Então, por que a palma da mão? Porque ela serve, mais do que para tocar, para reter. Se algo não pode mais ser sentido na palma da nossa mão, não nos pertence mais.

Essa imagem remete aos versos de outro poema do mesmo livro (“Claro enigma”), “Campo de Flores”:

Seu grão de angústia amor já me oferece
na mão esquerda. Enquanto a outra acaricia
os cabelos e a voz e o passo e a arquitetura
e o mistério que além faz os seres preciosos
à visão extasiada.⁵⁸

(ANDRADE, 1967, p.251)

Ao colocar que a mão não acaricia apenas os “cabelos”, mas também a “voz”, o “passo”, a “arquitetura”, Drummond passa, com delicadeza, da mera posse física para a posse em seu sentido mais pleno, a posse da pessoa total e de tudo que ela inclui.

Atente-se para o duplo sentido da palavra “insensível”. Insensível é aquilo que não sente também aquilo que não pode ser sentido, imperceptível. Portanto, as coisas que antes eram tocadas com as mãos já não são sentidas, nem sentem. A ausência, assim como a presença, é um fenômeno recíproco. Toda mão que acaricia é também acariciada no mesmo gesto, e tudo que não podemos sentir também não nos sente.

É como a reciprocidade da dor, registrada em outro poema do mesmo livro, “A Um Varão, Que Acaba de Nascer”:

⁵⁸ A imagem da mão evoca os sensuais versos de Bob Dylan em “I Threw it All Away” (“Eu Joguei Tudo Fora”), canção de 1969: “Um dia eu tive montanhas na palma da minha mão / e rios que fluíam o dia inteiro...”

Este é de resto o mal
superior a todos:
a todos como a tudo
estamos presos. E
se tentas arrancar
o espinho de teu flanco,
a dor em ti rebate
a do espinho arrancado.

(ANDRADE, 1967, p.252)

Quando a ausência se instaura, não existe mais sofrimento mútuo, nem prazer: apenas a falta de contato entre duas coisas que, mesmo tangíveis, não se sentem mais uma à outra.

Trata-se de um poema pequeno, mas de grande simetria: quatro estrofes, cada uma com três linhas, cada linha com cinco sílabas. A simetria é reforçada pela reiteração de rimas toantes centradas na vogal “I”, nos versos 1 e 2 de cada estrofe, e na sonoríssima rima em “ÃO” ao final do terceiro verso de cada estrofe.

O poeta fala da perda daquilo que foi amado, mas se consola dizendo que existe algo mais importante do que as coisas lindas: as coisas findas. Nossa sensação intuitiva parece denunciar a existência de um paradoxo, pois costumamos acreditar que, se as coisas que acabaram não permaneceram. Os versos, entretanto, sugerem o contrário: as coisas findas ficarão porque provavelmente se cristalizaram, despregaram-se da realidade (que é fluxo, transformação, incerteza) e tornaram-se forma, ideia, tornaram-se Memória. É com que segurança que o poeta usa o termo final no futuro: “ficarão”.

O passado ainda presente persiste, e a persistência daquilo que é tornado memória eterniza-se, é sempre presente, ao contrário das coisas tangíveis que escapam. A matéria é finda, seu ciclo é previsível, mas o que é tornado memória, metamorfoseia-se no interlúdio do passado ainda presente. No entanto, como afirma Rousseau, corte-lhe a memória e não haverá mais amor, não haverá mais eterno.

Como nos afirma Flávio R. Carvalho:

Destruir o passado é o mesmo que destruir a própria alma do indivíduo. Não que o passado, na época em que ele aconteceu, tenha tido um valor particularmente importante, pois uma dada época só adquire valor apreciável, visível, depois de se

tornar passada, depois de figurar como coleção de museu. O valor da época não é perceptivo dentro da época porque não há ponto de vista, não há contraste, falta comparação, e sem contraste não pode haver comparação. (CARVALHO, 2005, p. 42)

Muitos desses poemas trazem como marca temporal justamente a reversibilidade do tempo, cujos eventos do passado são trazidos para o presente. É válido lembrar que, “[...] quanto maior é a simultaneidade menor é a percepção recíproca dos acontecimentos”. (Ibid., p. 42). É preciso que o sujeito siga os rastros da poeira da memória a fim de rememorar – e mais que isso, transgredir as cortinas do evento vivido, para então situá-lo e situar-se num presente fugidio que oscilará sempre entre um tempo que acabou de passar e um futuro vindouro banhado pela ânsia do que nunca chega, pela espera que nunca finda.

A desordem parece guiar o sujeito que rememora: o eu construído pelo passado se encontra em desajuste com o eu desalojado de um presente cuja obsessão parece não repousar em apenas um dos dois tempos, mas antes, ambiciona a apreensão contínua de ambos, numa impossibilidade de realização de sonho e memória, tornados ruína.

Tal perspectiva do tempo parece relacionar-se aos apontamentos realizados por Deleuze acerca do pensamento bergsoniano, no sentido de que “O passado não se constitui *depois* de ter sido presente, ele *coexiste consigo como presente*.” Tal pressuposto contraria a noção tradicional de apreensão do tempo segundo a qual o passado estaria interposto entre dois presentes (o que ele foi e o atual presente em relação ao qual ele é agora passado). Como afirma Deleuze, Bergson

substituiu a distinção de dois mundos pela distinção de dois movimentos, de dois sentidos de um único e mesmo movimento, o espírito e a matéria, de dois tempos na mesma duração, o passado e o presente, que ele soube conceber como coexistentes justamente porque eles estavam na mesma duração, um sob o outro e não um depois do outro. Trata-se de nos levar, ao mesmo tempo, a compreender a distinção necessária como diferença de tempo, e também a compreender tempos diferentes, o presente e o passado, como

contemporâneos um do outro, e formando o mesmo mundo. (DELEUZE, 2005, p. 27)

Para Bergson, a memória (memória-lembrança e memória-contração⁵⁹) é uma “duração”, posto que ela prolonga o passado no presente. O tempo presente, portanto, pode ser entendido como imagem sempre crescente do passado (que não morre, ao contrário, nunca deixou de ser, apenas deixou de ser útil, mas sobrevive por si). O tempo presente, nas palavras deleuzianas, é um *porvir iminente*⁶⁰.

A partir da conceituação das noções temporais como estados de distensão e contração, Bergson nos propõe que “o presente é somente o grau mais contraído do passado”⁶¹, ao afirmar que “a duração é tão somente essa própria coexistência, essa coexistência de si consigo”. Portanto, passado e presente coexistem na duração pelo estado de distensão (passado) e contração (presente).

Bergson (a exemplo de Freud, ainda que de uma maneira distinta) entendeu a memória como uma função do futuro, visto que “somente um ser capaz de memória podia desviar-se do seu passado, desligar-se dele, não repeti-lo, fazer o novo”. (Ibid. p. 55).

O retorno do passado e ao passado é uma constante na produção lírica de Drummond: o poeta parece adentrar nessa instância temporal tornada depósito, na busca de uma (re) construção de si mesmo. Fábio Lucas (1978, p. 241) denomina tal instância temporal de infratempo. O infratempo, soterrado pelo tempo presente, não se encontra isolado num passado remoto e impenetrável, mas antes, é feito de solo e subsolo, camadas e sensações e possui uma estreita relação com o exterior, cujas brechas estão prontas a eclodir. O poeta lança-se como escavador de si: o selo de minas, da infância, dos amores perdidos, da morte, da saudade de si:

⁵⁹ Como bem afirma Deleuze, a memória é sempre apresentada por Bergson de duas maneiras: memória-lembrança e memória-contração. A razão dessa dualidade na duração se deve ao movimento do presente que dura e se divide a cada instante em duas direções, uma orientada e dilatada em direção ao passado e outra, contraindo-se em direção ao futuro. (DELEUZE, 1999, p. 39)

⁶⁰ Trecho original: “Dizer que o presente é o grau mais contraído do passado é dizer também que ele se opõe por natureza ao passado, que é um porvir iminente.” DELEUZE, G. “A concepção da diferença em Bergson”, 1956, texto que compõe a obra “A Ilha Deserta e outros textos”.

⁶¹ “O presente é tão somente o grau mais contraído da memória, é um passado imediato”. (DELEUZE, 2005, p. 60).

Tenho saudade de mim mesmo, saudade
sob aparência de remorso,
de tanto que não fui, a sós, a esmo,
e de minha alta ausência em meu redor.

Tenho horror, tenho pena de mim mesmo
E tenho muitos outros sentimentos
violentos. Mas se esquivam no inventário,
e meu amor é triste como é vário,
e sendo vário é um só. Tenho carinho
por toda perda minha na corrente
que de mortos a vivos me carrega
e a mortos restitui o que era deles
mas em mim se guardava. A estrela-d'alva
penetra longamente seu espinho.

(e cinco espinhos são) na minha mão ⁶².

(ANDRADE, 1967, p.284)

Trata-se de um soneto com estrambote, que é uma variação da forma clássica. Tal variação consiste na não interrupção do soneto, no último verso do segundo terceto. Acrescenta-se, então, mais uma estrofe, que é, justamente, o estrambote. No poema em questão, Drummond concluiu com mais um verso e uniu quartetos e tercetos em uma única estrofe. Tal articulação sugere, talvez, um processo de identificação do próprio eu lírico com o objeto da perda. A referência ao estrambote já aparece no título do poema, no entanto, como veremos adiante, não apenas o estrambote é melancólico, mas todo o soneto.

A estrutura formal desse soneto é diferente do modelo clássico; como já mencionado, Drummond transformou os dois quartetos e os dois tercetos numa única estrofe de quatorze versos. Tudo parece estar unido e entrelaçado pela melancolia. A forma pela qual os versos estão imbricados no 7.º, 9.º e 13.º versos reforça a ideia, já que neles o ponto não está no final, mas no interior do verso, o que é uma prática pouco habitual num soneto.

A partir do 9.º verso, no entanto, os pontos são suprimidos até o 13.º verso. Essa alteração pode ser analisada como sintomática de outra, aquela que se refere ao ânimo do poeta.

⁶² Poema “Estrambote melancólico”, em “Fazendeiro do ar”.

Logo de início, já destoa a inovação na separação do vocábulo “saudade”, (de tal maneira que “sau-” fica no 1.º verso e “dade”, no 2.º verso). A “sau-dade”, amarra os dois versos, ilustrando a sua aproximação de remorso, já que no 1.º verso predomina a saudade, e o 2.º verso é invadido pelo remorso, que surge com “aparência de saudade”.

O sujeito lírico sente “saudade” de si mesmo e essa saudade surge “sob aparência de remorso”. A ausência (“minha alta ausência em meu redor”) e a perda (“Tenho carinho/ por toda perda minha na corrente”) configuram o saldo de sua existência. O sentimento de “saudade sob aparência de remorso”, a partir do 5.º verso, é substituído por horror, pena e outros sentimentos violentos.

A corrente que o carrega é via dupla, mortos e vivos parecem estar no mesmo patamar: dentro dele.

A estrela-d'alva, citada ao final do poema, possui diversas designações: Vênus, estrela Vésper, estrela da manhã, estrela do pastor. Desde a antiguidade a estrela é usada com representações diversas, mas com objetivos e significados comuns. Normalmente todos os corpos celestes menores que o Sol e a Lua eram representados por uma estrela de cinco pontas, sendo chamada de pentágono (cinco pontas), pentagrama (cinco letras) ou pentalfa (cinco princípios). Sua interpretação esteve sempre relacionada a mensagens ocultas e uma atmosfera mística foi criada em torno de seu significado, sendo comumente associada a uma espécie de “guia do destino”. No cristianismo, a estrela representa o símbolo que havia conduzido os reis magos a Belém, no nascimento de Jesus Cristo.

É interessante observar que a estrela do poema possui cinco pontas, e não seis, como a Estrela de Davi. Pitágoras considerava o número cinco como um número “nupcial”, pois era o resultado da soma (2+3) do primeiro número par (representando o feminino – a terra) com o primeiro número ímpar (representando o masculino – o céu), e as várias tradições associaram este número com o Homem Primordial ou Andrógino. Dessa forma, o Pentagrama representou o emblema por excelência do microcosmo, nele se inscrevendo a figura humana representando o Homem Primordial. A tradição acrescenta aos quatro elementos (terra, água, ar e fogo) um quinto, chamado éter, simbolizando o espaço celeste e o espírito, unindo dentro de si todos os seres. No ser humano, o éter uniria a alma individual com a realidade universal, ou seja, o humano com o divino.

Feitas tais considerações, não há como deixar de notar um aspecto misterioso conferido ao poema, em especial pelo desfecho, não apenas pela referência à Estrela D'Alva, mas pelo tom nebuloso que percorre os versos desde o título. A tristeza e a melancolia entrelaçam os versos ao longo do poema sob a avaliação do salvo vivido pelo sujeito lírico, culminando na estrela que “penetra” na mão (outra figura comumente associada à previsão do destino), como a punir o sujeito lírico pelas suas escolhas fadadas à perda e à ausência.

A “chave de ouro” do poema ratifica essa ideia: os cinco espinhos, portanto, são os cinco dedos da mão. São espinhos, já que foram agentes de um processo que desencadeou o estado de melancolia que não foi superado.

O isolamento do último verso não é gratuito. O estrambote melancólico se resolve na mão do poeta, que mesmo ante o horror de seus sentimentos, investe tudo no campo da arte, como o jogador que tudo investe no campo no tempo infernal do eterno retorno.

Drummond foi antes de tudo poeta (*poietes*: aquele que faz). A poesia, antes de tudo, indômita arte do anti-consumo, sobrevive enquanto criação e essência da comunicação. A contribuição clássica revela-se (na sua importância) inesgotável. No entanto, o antagonismo interior que se instala no poema não coaduna com a forma clássica do soneto. Como explicitado acima, o poema em questão retoma o clássico, ao mesmo tempo em que o ressignifica.

A figura do melancólico aparece logo no título do poema. Mas, mesmo que não ocorresse de tal forma, a figura da melancolia está presente ao longo dos versos como um todo, conforme já defendido anteriormente. Mais do que uma figura, ela ganha a expressão no poema de uma total atmosfera que aos poucos toma conta do lugar que é poema, marcada tanto por imagens da morte e de um passado em ruínas, quanto por um vívido sentimento de tristeza, de ensimesmamento do eu, de angústia existencial frente ao fluir inexorável do tempo.

Desvinculando a melancolia da perspectiva patológica que lhe emprestou Freud, entendemos que essa atmosfera melancólica presente nas manifestações artísticas apresenta um caráter ambíguo, pois que, se de um lado ela contém uma dimensão paralisante e destrutiva, de outro, apresenta um comportamento altamente reflexivo.

O fato é que os versos acima nos mostram que o olhar melancólico é capaz de problematizar o seu tempo, como no poema “Nosso tempo”, em “A rosa do povo”:

Este é tempo de partido,
tempo de homens partidos.

[...]

Este é tempo de divisas,
tempo de gente cortada.
De mãos viajando sem braços,
obscenos gestos avulsos.

(ANDRADE, 1967, p. 144)

Trata-se de um tempo de ruínas, de decomposição, de fragmentos, de morte. De um tempo de perdas, propício à elaboração melancólica.

No entanto, é preciso observar que o retorno dessa memória não é acontecimento de um mesmo que se duplica, mas pressupõe a diferença, instaura o novo:

Se o passado coexiste consigo como presente, se o presente é o grau mais contraído do passado coexistente, eis que esse mesmo presente, por ser o ponto preciso onde o passado se lança em direção ao futuro, se define como aquilo que muda de natureza, o sempre novo, a eternidade de vida. Compreende-se que um tema lírico percorra toda a obra de Bergson: um verdadeiro canto em louvor ao novo, ao imprevisível, à invenção, à liberdade. (DELEUZE, 2005, p. 36)

O eterno retorno, sendo a mais velha ideia é também a inovação mais prodigiosa. É, de um lado, continuação; de outro, retomada, relâmpago. A interpretação de Nietzsche para tal fenômeno não é tributária nem da teoria da transformação cíclica, nem da teoria do movimento circular que determina o retorno de uma qualidade: o mundo do eterno retorno é um mundo em intensidade, um mundo de diferenças que não supõe o mesmo. Ele não é o retorno do todo, nem do mesmo, mas é o eterno retorno do diferente, do desigual. [...] É a lei de um mundo sem unidade, onde há somente o devir. Curiosamente, o eterno retorno é a unidade do múltiplo. Sua identidade é diferir. (Cf. GARCIA,

Op.cit.). Este Fora dá constituição a uma Essência possível, como um ponto de vista que atrai uma vontade para diferenciar-se de si mesma. O que uma vontade quer é afirmar a sua diferença. Na sua relação essencial com o outro, uma vontade faz de sua diferença um objeto de afirmação. O acréscimo drummondiano à caracterização geral do *gauchismo* pode ser observado no fato de que o *gauche* drummondiano vê-se como diferença do outro: é, pois, a própria diferença para o outro e apresenta-se como diferença até em relação a si mesmo.

Acerca do lembrar e do esquecer, Deleuze expõe que a reduplicação, também denominada de dobra, é o que denominamos de “Memória” ou memória do lado de fora, para além da memória curta que se inscreve nos estratos e nos arquivos, para além das sobrevivências ainda presas aos diagramas. (DELEUZE, 1988, p. 114)

Portanto, a Memória seria o “verdadeiro nome da relação consigo, ou do afeto de si por si” (Ibid., p.115). O espaço e o tempo constituem um componente indispensável da subjetividade, “mas o tempo como sujeito, ou melhor, subjetivação, chama-se memória”. Não se trata da memória curta, que se opõe ao esquecimento, mas da memória absoluta, que duplica o presente, reduplica o lado de fora e que não se distingue do esquecimento, pois ela é ela própria e é sempre esquecida para se refazer” (Ibid. p.115).

Afirma Deleuze que o que se opõe à memória não é o simples “esquecimento, mas o esquecimento do esquecimento, que nos dissolve no lado de fora e que constitui a morte”. Ao contrário, o lado de fora também está dobrado no lado de dentro, pois “um lado de dentro lhe é coextensivo, assim como a memória é coextensiva ao esquecimento. É esta coextensividade que é a vida, longo período”. Segundo tal entendimento, o lado de dentro e o lado de fora se confluem, formando ao mesmo tempo a memória e o esquecimento. O tempo, como elemento constitutivo, “se torna sujeito, por ser a dobra do lado de fora e, nessa condição, faz com que todo o presente passe ao esquecimento, mas conserva todo o passado na memória, o esquecimento como impossibilidade de retorno e a memória como necessidade de recomençar”.

O passado ainda presente persiste, e a persistência daquilo que é tornado memória eterniza-se, é sempre presente, ao contrário das coisas tangíveis que escapam. A matéria é finda, seu ciclo é previsível, mas o que é tornado memória, metamorfoseia-se no interlúdio do passado

ainda presente. No entanto, como afirma Rousseau, corte-lhe a memória e não haverá mais amor, não haverá mais eterno.

É válido observar que Drummond não desenvolveu propriamente uma poética crítica paralela à sua obra de criação, como fez seu amigo Mário de Andrade. Sua crítica é desenvolvida, sobretudo, no interior de sua obra de criação, não apenas pela ocorrência de poemas metalinguísticos, mas principalmente pelo fato de que ele problematiza a realidade, ao falar dela, ou seja, não só toma a memória como núcleo de criação, mas reflete sobre ela e sobre seus objetos.

Apesar de a matéria pretérita estar presente em toda a produção poética de Drummond, desde o seu livro de estreia, “Alguma poesia”, até a publicação póstuma, “Farewell”, é com a trilogia “Boitempo”⁶³ que ela se torna nuclear.

É preciso notar com Alcides Villaça (2006, p.110) que a abertura memorialística sempre existiu na obra poética drummondiana, ou seja, “(...) pode-se falar num memorialismo poético de Drummond, na soma de todos os poemas cuja matéria e cujo processo nasçam do interior de uma lembrança”.

Todavia, tal abertura começa a operar em outro tom com a publicação das três obras que compõem “Boitempo”. Com efeito, o que

⁶³ Os três livros da série - “Boitempo” I (1968), Menino antigo (“Boitempo” II, 1973) e Esquecer para lembrar (“Boitempo” III, 1979) - foram publicados ao longo de 11 anos e representam, na ótica de Alcides Villaça, o “último empuxe de fôlego da poesia de Drummond” (VILLAÇA, 2006, p.113). Na série “Boitempo”, Drummond parece tentar resgatar a “potência mágica e lírica” do nome. Dessa forma, o resgate em “Boitempo” se dá não apenas como mera busca ou reconstrução do passado, mas pela sua vivificação, já que o “autor não quis, deliberadamente, fazer um livro de memórias; preferiu viver o vivido, com a tensão do instante em que o fato e a sensação do fato se produziram”. São muitos os poemas de “Boitempo” em que a lembrança evocada é também expressão de paradigmas da poética de Drummond. Como mesmo afirma Villaça (2006, p.116), o velho poeta, ao reconstituir e atualizar experiências pessoais de seu passado expõe de um só golpe os estímulos vivenciais básicos, o dinamismo deles como temas recorrentes e as necessidades de formalização a que tiveram de atender. A poesia do mundo, mais sensação que consciência para o menino antigo, volta para sobrelevar os processos poéticos de que Drummond se alimentou ao longo de sua história. A maturidade se esclarece com a infância, a infância se (re) ilumina na maturidade.

pretende este eu-lírico é narrar as suas memórias por meio de um registro que dialoga a um só tempo com a história, a ficção e a crônica, ainda que não se despregue daquilo que de fato é: poesia.

O conhecido “Poema de sete faces” já anunciava essa inclinação pluralista da lírica de Drummond, que se expande por muitas formas. Tais formas poéticas variam de acordo com o tipo de relação que o sujeito mantém com o tempo e com o mundo (Ibid., p.111), relação essa que implica uma linguagem. Pensando-se nos enquadramentos próprios da memória, pode-se falar, portanto, num memorialismo poético de Drummond, a partir da soma de todos os poemas cuja matéria e cujo processo nasçam no interior de uma lembrança.

A particularidade da trilogia “Boitempo” estaria no fato de constitui uma poética que não é familiar, não só por ressurgir na linguagem do menino, mas também por apresentar o prosaísmo e o verso livre inseridos na problemática da subjetividade, e não, ao contrário do poema “Infância”, de “Alguma poesia”, por exemplo, apenas como modo de harmonizar o “solo de sua viagem”. Têm-se, portanto, a abertura do tom memorialista em “Alguma poesia”, que não deixa de estar presente ao longo das produções posteriores, e acaba por confluir na tríade “Boitempo”.

Em “Alguma poesia” (1930), Drummond estabelece a atmosfera *gauche*, inaugurando o estilo de ironia contundente, de reflexão das relações familiares e de ambientação da cidade natal, estilo que não abandonou nos livros seguintes.

Mas é sobretudo na década de 50 que a memória criativa de Drummond incorpora um registro transfigurador, tenso, dolorido, pelo qual o diálogo com as imagens do passado se dá no modo dramático ou trágico: toda história é remorso. Esse remoer culposos (nunca é demais lembrar que esse sentimento constitui um dos motores da poesia drummondiana) revolve a matéria viva para acusar a instabilidade provocada pelas lembranças. As raízes dessa culpa remontam aos ancestrais em “Os bens e o sangue”, poema no qual os golpes irônicos atingem duramente tanto os antepassados acusadores (e acusados) quando o descendente acusado (e acusador). (VILLÇA, 2006, p.111)

Em “Claro enigma”, livro de 1951 escrito quando Drummond convalescia de uma “uma amarga experiência política”, a atitude ambígua em relação ao passado e aos seus conteúdos tende a se desfazer em nome de uma verdadeira profissão de fé nas coisas findas, como se lê em “Memória”:

As coisas tangíveis
tornam-se insensíveis
à palma da mão.

Mas as coisas findas,
muito mais que lindas,
essas ficarão.

(ANDRADE, 1967, p.239)

É notável uma valorização expressa do que se desmaterializou, o que é passado, em detrimento das coisas sensíveis (matéria) ⁶⁴.

⁶⁴ Nota-se, em especial na série “Boitempo”, um conhecimento dos mitos familiares que só se efetiva na ausência, como se o verdadeiro entendimento dos seres e das coisas só pudesse se dar como memória, como ausência física e presença imaterial. Toda a série é um esforço não só de composição do passado, mas de compreensão das coisas findas. No belo poema “Irmãos, irmãos”, por exemplo, os seis irmãos são apreendidos em sua solidão: “são seiscentas / distâncias que se cruzam, se dilatam”. Ao fim do poema, uma estrofe interrogativa sugere que a irmandade se constrói como presença/ausência, como saudade do que se compreende posteriormente, portanto, como projeção do presente sobre o passado, como memória futura: “Ser irmão é ser o quê? Uma presença / a se decifrar mais tarde, com saudade? / Com saudade de quê? De uma pueril / vontade de ser irmão futuro, antigo e sempre?”. Os livros da tríade “Boitempo” não foram bem recebidos pela crítica do período, que num momento de sentimento de “crise da poesia” não desejava o livro de memórias da infância, dos causos da pequena Itabira e das relações com o pai, assuntos que já teriam sido tratados pelo poeta ao longo dos livros anteriores. Todavia, parte-se da premissa que a trilogia, não representa uma “queda” desde “Claro enigma”, mas a criação de um mundo poético original partindo da dicção *gauche* que explora a linguagem gasta e obriga-a a desdobrar-se no discurso que explora memória, tempo e identidade. A relação do eu consigo mesmo assumindo outra característica faz com que o exercício poético a que ele se lança assumam também outra face, pois é no bojo da reconstrução memorialística que se dá a aparição renovada da voz drummondiana. Nesse sentido, ousamos propor o entendimento da tríade “Boitempo” como uma personagem conceitual do poeta que é construída sob as vestes do “eu todo retorcido” do presente que perscruta o do passado, inocente e já com sinais de *gaucherie*. Como premissa da questão levantada, há que se atentar para o fato de que a trilogia “Boitempo” reitera muitas articulações que re-apresentam as preocupações e tendências constantes na poética já dos livros anteriores.

A relação com pretérito que se processa em “Claro enigma” é determinante na forma como a memória será trabalhada poeticamente em “Lição de coisas” e, sobretudo, na série “Boitempo”. É a consciência da validade da matéria pretérita e do papel do poeta como guardião da memória da família, como cantor da estirpe, que determinará sua forma de lidar com o passado. No lugar do sentimento de culpa e da desconfiança, presentes, sobretudo em “Claro enigma” e “Fazendeiro do ar”, o poeta recupera, com um grande prazer, quadros da meninice e da mocidade.

4.4 O TEMPO E A TRANSITORIEDADE

No poema intitulado “A um hotel em demolição”, publicado na obra “Vida passada a limpo”, Drummond trata exemplarmente da “morte” de um edifício, o Hotel Avenida, inaugurado na Av. Central à época de Pereira Passos, em 1911, e demolido em fins dos anos 50. Conforme Affonso Romano de Sant’Anna, o “hotel” ⁶⁵ sintetiza as imagens da “casa-edifício-cidade” como extensões físicas do homem no fluxo temporal e a estruturação do texto reflete um quadro de “fluxo-destruição”:

A UM HOTEL EM DEMOLIÇÃO

Vai, Hotel Avenida,
vai convocar teus hóspedes
no plano de outra vida.

⁶⁵ Com um significado social próximo ao que se tem hoje, o “hotel” surge na Europa entre os séculos XVIII e XIX, com o intuito de oferecer acomodações privativas mediante pagamento. Mas, muito além disso, os hotéis instauram uma mudança social: são produtos da modernidade e, portanto, estão pareados às invenções do privado e do individualismo, por exemplo. Situando-se entre as linhas limítrofes do público e do privado, o hotel busca afastar-se das classes e grupos abjetos na cultura disciplinar, procurando unir velhos símbolos de status com as novas demandas de distinção da modernidade, tais como a higiene e a etiqueta, por exemplo, marcas de sua classificação “em estrelas”, dentro da economia capitalista. Por tais motivos, os viajantes que chegavam à América do Sul e ao Rio de Janeiro encontravam nos hotéis franceses que se ergueram na cidade, sobretudo durante todo o século XIX, a distância necessária da urbe recém-inaugurada.

Eras vasto vermelho,
em cada quarto havias
um ardiloso espelho.

Nele se refletia
cada figura em trânsito
e o mais que se não lia

nem mesmo pela frincha
da porta: o que um esconde,
polpa do eu, e guincha

sem se fazer ouvir.
E advindo outras faces
em contínuo devir,

o espelho eram mil máscaras
mineiroflumenpau-
listas, boas, más, caras.

50 anos-imagem
e 50 de catre
50 de engrenagem

noturna e confidente
que nos recolhe a úrica
verdade humildemente.

(Pois eras bem longo, Hotel, e no teu bojo
o que era nojo se sorria, em pó, contigo.)

O tardo e rubro alexandrino decomposto.

Casais entrelaçados no sussurro
do carvão carioca, bondes fagulhando, políticos
politicando em mornos corredores
estrelas italianas, porteiros em êxtase
cabineiros

em pânico:

Por que tanta suntuosidade se encarcera
entre quatro tabiques de comércio?

A bandeja vai tremulargentina:

desejo café geleia matutinos que sei eu.

A mulher estava nua no quarto e recebeu-me

com a gravidade própria aos deuses em viagem:
Stellen Sie es auf den Tisch!

Sim, não fui teu quartoiro, nem ao menos *boy* em teu sistema de comunicações louça a serviço da prandial azáfama diurna. Como é que vivo então os teus arquivos e te malsinto em mim que nunca estive em teu registro como estão os mortos em seus compartimentos numerados?

Represento os amores que não tive
mas em ti se tiveram foice-foice.
Como escorre
escada serra abaixo a lesma
das memórias
de duzentos mil corpos que abrigastes
ficha ficha ficha ficha
fichchchch
o 137 está chamando
depressa que o homem vai morrer
é aspirina? padre que ele quer?
Não, se ele mesmo é padre e está rezando
por conta dos pecados deste hotel
e de quaisquer outros hotéis pelo caminho
que passa de um a outro homem, que em nenhum
ponto tem princípio ou desemboque;
e é apenas caminho e sempre sempre
se povoa de gestos e partidas
e chegadas e fugas e quilômetros.
Ele reza ele morre e solitária
uma torneira
pinga
e o chuveiro
chuvilha
e a chama
azul do gás silva no banho
sobre o Largo da Carioca em flor ao sol.

emergindo dos sambas dos dobrados da polícia
[militar, do coro ululante de torcedores do
[campeonato mundial pelo rádio
a todos oferecendo, Hotel Avenida,
uma palma de cor nunca esbatida.)

Eras o Tempo e presidias
ao febril reconhecimento dos dedos
amor sem pouso certo na cidade
à trama dos vigaristas, à esperança
dos empregos, à ferrugem dos governos
à vida nacional em termos de indivíduo
e a movimentos de massa que vinham espumar
sob a arcada conventual de teus bondes.

Estavas no centro do Brasil,
nostalgias januárias balouçavam
em teu regaço, capangueiros vinham
confiar-te suas pedras, boiadeiros
pastoreavam rebanhos no terraço
e um açúcar de lágrimas caipiras
era ensacado a todo instante em envelopes
(azuis?) nos escaninhos da gerência
e eras tanto café e alguma promissória.

Que professor professa numa alvoca
irreal, Direito das Coisas, doutrinando
a baratas que atarefadas não o escutam?
Que flauta insiste na sonatina sem piano
em hora de silêncio regulamentar?
E as manias de moradores antigos
que recebem à noite a visita do prefeito Passos,
para discutir novas [técnicas urbanistas?
E teus mortos
incomparavelmente mortos de hotel fraudados
na morte familiar a que aspiramos
como a um não-morrer-morrído;
mortos que é preciso despachar
rápido, não se contagem lençóis
e guardapires
dessa friúra diversa que os circunda
nem haja nunca memória nesta cama
do que não seja vida na Avenida.

Ouves a ladainha em bolhas intestinais?

*Balcão de mensageiros imóveis saveiros
banca de jornais para nunca e mais
alvas lavanderias de que restam estrias
bonbonnières onde o papel de prata
faz serenata em boca das mulheres
central telefônica soturnamente afônica
discos lamentação de partidos meniscos
papelarias
conversarias
chope da Brahma louco de quem ama
e o Bar Nacional pura afetividade
súbito ressuscita Mário de Andrade.*

Que fazer do relógio
ou fazer de nós mesmos
sem tempo sem mais ponto
sem contraponto sem
medida de extensão
sem sequer necrológio
enquanto em cinza foge o
impaciente bisão
a que ninguém os chifres
sujigou aflição?
Ele marcava mar-
cava cava cava
e eis-nos sós marcados
de todos os falhados
amores recolhidos
relógio que não ouço
e nem me dá ouvidos
robot de puro olfato
a farejar o imenso
país do imóvel tato
as vias que corri
a teu comando fecham-se
nas travessas em I
nos vagos pesadelos
nos sombrios dejetos
em que nossos projetos
se estratificaram.

A ti não te destroem

como as térmitas papam
livro terra existência.
Eles sim teus ponteiros
vorazes esfarelam
a túnica de Vênus
o de mais o de menos
este verso tatuado
e tudo que hei andado
por te iludir e tudo
que nas arkademias
institutos autárquicos
históricos astutos
se ensina com malícia
sobre o evolver das coisas
ó relógio hoteleiro
deus do cauto mineiro,
 silêncio.
 pudicícia.

Mas tudo que moeste
Hoje de ti se vinga
 por artes
de pensada mandinga.
Deglutimos teu vidro
abafando a linguagem
que das próprias estilhas
se afadiga em pulsar
o minuto de espera
quando cessou na tarde
a brisa de esperar.

Rangido de criança nascendo.

*Por favor, senhor poeta Martins Fontes, recite
mais baixo suas odes enquanto minha senhora
acaba de parir no quarto de cima, e o poeta velou
a voz, mas quando o bebê aflorou ao mundo é o
pai que faz poesia saltarilha e pede ao poeta que
eleve o diapasão para celebrarem todos,
hóspedes, camareiros e pardais, o grato
alumbramento.*

Anoitecias. Na cruz dos quatro caminhos, lá embaixo, apanhadores, ponteiros, engole-listas de sete prêmios repousavam degustando garapa.

Mujer malvada, yo te mataré! Artistas ensaiavam nos quartos? I will grind your bonés to dust, and with your blood and it I'll make a paste. Bagaço de cana, lá embaixo.

Todo hotel é fluir. Uma corrente
atravessa as paredes, carreando o homem,
suas exalações de substância. Todo hotel
é morte, nascer de novo; passagem; se pombos
nele fazem estação, habitam o que não é de ser
[habitado
mas apenas cortado. As outras casas prendem
e se deixam possuir ou tentam fazê-los, canhestras.
O espaço procura fixar-se. A vida se especializa,
modela-se em cristais de sentimento.
A porta se fecha toda santa noite.
Tu não te encerras, não podes. A cada instante
alguém se despede de teus armários infieis
e os que chegam já trazem a volta na maleta.
220 Fremdenzimmer e te vês sempre vazio
e o espelho reflete outro espelho
e o corredor cria outro corredor
homem quando nudez indefinidamente.

No centro do Rio de Janeiro
ausência
no curral da manada dos bondes
ausência
no desfile dos sábados
no esfregar no repenicar dos blocos
ausência
nas cavatinas de Palermo
no aboio dos vespertinos
ausência
verme roendo maçã
verme roído por verme
verme auto-roído
roer roendo o roer
e a ânsia de acabar, que não espera
o termo veludoso das ruínas

nem a esvoaçante morte de hidrogênio.

Eras solidão tamoia
vir-a-ser de casa
em vir-a-ser de cidade onde lagartos.

Vem, ó velho Malta
saca-me uma foto
pulvicinza efialta
desse pouco ignoto.

Junta-lhe uns quiosques
mil e novecentos,
nem iaras nem bosques
mas pobres piolhentos.

Põe como legenda
Q u e i j o I t a t i a i a
e o mais que compreenda
condição lacaia.

Que estas vias feias
muito mais que sujas
são tortas cadeias
conchas caramujas

do burro sem rabo
servo que se ignora
e de pobre-diabo
dentro, fome fora.

Velho Malta, *please*,
bate-me outra chapa:
hotel de marquise
maior que o rio Apa.

Lá do assento etéreo,
Malta, sub-reptício
inda não te fere o
super edifício

que deste chão surge?
Dá-me seu retrato
futuro, pois urge

documentar as sucessivas posses da terra até o juízo final e mesmo depois dele se há como três vezes confiamos que haja um supremo ofício de registro imobiliário por cima da instantaneidade do homem e da pulverização das galáxias.

Já te lembrei bastante sem que amasse
 uma pedra sequer de tuas pedras
 mas teu nome – A V E N I D A – caminhava
 à frente de meu verso e era mais amplo
 e mais formas continha que teus cômodos
 (o tempo os degradou e a morte os salva),
 e onde abate o alicerce ou foge o instante
 estou comprometido para sempre.

Estou comprometido para sempre
 eu que moro e desmoro há tantos anos
 o Grande Hotel do Mundo sem gerência

em que nada existindo de concreto
 – avenida, avenida – tenazmente
 de mim mesmo sou hóspede secreto.

(ANDRADE, 1967, p.313-320)

Numa primeira leitura superficial, talvez o que mais chame a atenção do leitor seja a forma do poema. Em matéria de estrofação, por exemplo, é bastante irregular. Há estrofes de 2, 5, 6, 27 e até de 57 versos. Em meio aos versos, encontramos trechos em prosa, sendo três parágrafos em português e outro misto de espanhol/inglês. Além disso, um soneto final, que, tal qual fachada (a entrada ou saída?) do hotel, se mostra bem arrumada.

A escolha do nome “Hotel Avenida” parece oportuna, visto que alude à pluralidade dos costumes cariocas reunidos num único prédio. São caixeiros viajantes, artistas, estrangeiros (em serviço ou a passeio), profissionais em busca de colocação, padres, prostitutas, políticos, militares, moribundos, amantes:

Casais entrelaçados no sussurro
 do carvão carioca, bondes fagulhando, políticos
 politicando em mornos corredores
 estrelas italianas, porteiros em êxtase

cabineiros
em pânico:

Como demonstra José Maria Cançado (2012, p.40) na biografia do poeta itabirano, foi em uma das páginas de anúncio da revista Fon-Fon!⁶⁶, postas ao alcance de Drummond por Ninita Castilho, que Carlito “viu pela primeira vez a fachada meio babilônica, meio babélica do Hotel Avenida, no largo da Carioca, no Rio”. Há, inclusive, em sua descrição do Hotel Avenida ao longo do poema essa característica de “colmeia humana”, que é justamente a impressão que se tem diante da fachada do edifício, publicada na revista “Fon-Fon!”.

Pelos versos de Drummond é materializado o espaço expressivo do Rio, no qual se misturam comércio, arte, miséria, violência, alegria, dor:

Ouves a ladainha em bolhas intestinais?

*Balcão de mensageiros imóveis saveiros
banca de jornais para nunca e mais
alvas lavanderias de que restam estrias
bonbonnières onde o papel de prata
faz serenata em boca de mulheres
central telefônica soturnamente afônica
discos lamentação de partidos meniscos
papelarias
conversarias*

A mistura de planos contrastantes induz o leitor a construir um mosaico, em que os elementos são superpostos, mas não excludentes entre si: coabitam, tal qual num hotel – ou mesmo numa avenida. É o Hotel Avenida uma passarela das coisas do Rio, sem deixar de lado, no

⁶⁶ A revista em questão “combinava as reticências e a crônica macia de Alvaro Moreyra (que Drummond tomou durante anos como modelo) com uma corrosiva tradição de humor (no cabeçalho os redatores anunciavam a receita da publicação: ‘Noticiário avariado, telegraphia sem arame, chronica epidemica’). Além disso, suas páginas de anúncios eram como os primeiros instantâneos da sociedade urbana de consumo e de serviços que começava a surgir”. (CANÇADO, 2012, p.40)

entanto, os mineiros costumes:

este verso tatuado
e tudo que hei andado
por te iludir e tudo
que nas arkademias
institutos autárquicos
históricos astutos
se ensina com malícia
sobre o evolver das coisas
ó relógio hoteleiro
deus do cauto mineiro,
silêncio,
pudicícia.

O hotel é ainda descrito como espaço de movimento, transitoriedade, em que “o espaço procura fixar-se”, mas “a vida se espacializa”. Estabelece-se, pois, uma clara contraposição do hotel em relação à rigidez fixa das casas na poesia de Drummond, assim como há o contraste entre a metrópole do Rio de Janeiro e as Minas Gerais do poeta itabirano: Minas, terra histórica por excelência, mantém sua imagem ao longo do tempo sob duras penas; Rio, metrópole dinâmica e caótica, faz conviverem o antes e o depois como faces de uma moeda: indissociáveis:

Todo hotel é fluir. Uma corrente
atravessa paredes, carreando o homem,
suas exalações de substância. Todo hotel
é morte, nascer de novo; passagem; se pombos
nele fazem estação, habitam o que não é de ser
[habitado
mas apenas cortado. As outras casas prendem
e se deixam possuir ou tentam fazê-lo, canhestras.
O espaço procura fixar-se. A vida se espacializa,
modela-se em cristais de sentimento.

Em meio ao acúmulo de imagens superpostas, o sujeito poético invoca um personagem real como o hotel – o fotógrafo Malta⁶⁷. As

⁶⁷ Malta é o nome pelo qual ficou conhecido o fotógrafo documentarista Augusto César de Malta Campos, que foi contratado pela prefeitura do Rio de

imagens captadas pela lente de Malta, não raro, fixaram um processo desenvolvido em vários tempos: antes, durante e depois da demolição, indo até ao surgimento de um novo prédio ou benfeitoria. Graças a tal poder de fixar o objeto no tempo, o fotógrafo surge como personagem emblemático no poema:

Vem, ó velho Malta
saca-me uma foto
pulvicinza efialta
desse pouso ignoto.

[...]

Velho Malta, *please*,
bate-me outra chapa:
hotel de marquise
maior que o rio Apa.

[...]

Dá-me seu retrato
futuro, pois urge

documentar as sucessivas posses de terra até o
juízo final e mesmo depois dele se há como três
vezes confiarmos que haja um supremo ofício de
registro imobiliário por cima da instantaneidade
do homem e da pulverização das galáxias.

A demolição do hotel denuncia a necessidade de reconfiguração do espaço e do território. Assim, a poética drummondiana propõe a incorporação simbólica do demolido, da ruína, dos restos, dos resíduos como modo de conhecimento. Contra a demolição dos territórios da subjetividade, opõe uma operação de reconquista; instala-se, desse modo, uma interrogação sobre a cidade e suas mutações. A morte não decreta o fim, mas, ao contrário, possibilita novos arranjos:

e mais formas continha que teus cômodos
(o tempo os degradou e a morte os salva)

Janeiro para registrar a remodelação da cidade nos anos iniciais do século XX e produziu um dos mais importantes relatos históricos do período.

e onde abate o alicerce ou foge o instante
estou comprometido para sempre.

Permeadas pela confluência de tempos, a imagem das casas e construções despontam na poesia de Drummond como o principal espaço das recordações. A relação entre espaço e tempo se estabelece a partir das ruínas da memória, à medida que o sujeito lírico revive o espaço físico que retorna ao presente em forma de resíduo.

Em Drummond, a imagem da casa emerge como motivo literário permanente: armazenam lembranças que o poeta desenterra num processo de reconstrução de si e do mundo, posto que refletem o estado do sujeito e do seu “em torno”. São casas da infância em Itabira, casas históricas de Ouro Preto, mas também construções no Rio de Janeiro, alguns deles podendo ser lidos, inclusive, como registro histórico das mudanças ocorridas na economia brasileira.

As construções nos versos drummondianos (casas, casarões, hotel) evocam a tentativa de materialização do passado, numa presença/ausência e sua consequente salvação do bosque soturno do esquecimento, pois, “se o tempo está irremediavelmente perdido, resta à ruína que materializa seu passado, extinto e conservado, ao mesmo tempo. Esse tempo desintegrou-se no passado e é a ele que o poeta se volta para fugir ao abandono e ao vazio.” (EL FAHL, 2009).

Tal signo reflete uma aproximação entre os objetos factuais do mundo em que vive o sujeito lírico, com o mundo que rememora, estabelecendo um valor para o indivíduo, além de uma sugestão do objeto que outrora não existia. Como elucida Flávio R. Carvalho (2005, p. 42):

O homem vive no seu mundo mas raramente se dá ao trabalho de examinar o mundo em que vive. Um exame dos objetos do mundo e das coisas encontradas no correr da vida, não somente desperta uma nova sensibilidade no indivíduo, e que antes se achava adormecida, mas também estabelece uma ligação anímica maior entre o indivíduo e o objeto examinado; o objeto adquire para o indivíduo um valor e uma sugestibilidade que ele dantes não possuía: o objeto torna-se uma fonte de recordação das dúvidas e do drama da vida... o objeto vive tanto quanto o próprio indivíduo.

A função primária da arquitetura é dar abrigo ao homem contra as forças do meio ambiente, estabelecendo uma relação de sobrevivência e proteção da espécie. Contudo, ao longo do tempo a arquitetura passou a ter funções secundárias, passando a exercer uma espécie de espelho da sociedade em seus aspectos privados ou públicos, refletindo as transformações de cunho temporal e político pelas quais passam as civilizações ao longo do tempo. Submetida às leis da natureza, a arquitetura também se transforma e está sujeita à degradação, seja pela força da gravidade, do tempo, de fatores climáticos ou efeitos temporais de desgaste dos materiais de utilização.

O conceito de arquitetura pode ser levado à instância do poema, no sentido de que ela, a arquitetura, se expande e toma a forma de figura, reanima e reordena o caos: a construção pela linguagem memorialística do sujeito lírico se dá pela desconstrução do hotel, sujeito à degradação do tempo e do molde social inserido nas regulações normativas da modernidade.

Em Drummond⁶⁸, vislumbramos a crise de uma concepção da arquitetura na qual o gesto do arquiteto torna-se uma exigência bruta, a serviço da máquina urbana em que se processam novas subjetividades que, assimiladas ao fluxo do progresso-destruição, ora gozam o espetáculo, ora se tornam tristes:

(Entre tapumes não te vejo
roto desventrado poluído
imagino-te ileso
emergindo dos sambas dos dobrados da polícia
[militar, do coro ululante de torcedores do
[campeonato mundial pela rádio
a todos oferecendo, Hotel Avenida,
uma palma de cor nunca esbatida.)

A poesia de Drummond contextualiza, testemunha de seu canto interior, as grandes transformações no ambiente urbano que ocorreram, principalmente na metade do século XX, em decorrência de projetos que objetivavam a modernização acelerada do país, como o plano de metas de Juscelino Kubitschek (1956-61) e seu famoso mote de campanha “50 anos em 5”, além dos ideais que constituíram “os anos dourados” do

⁶⁸ Em especial, “A rua diferente” (1930) e “Edifício Esplendor” (1940).

desenvolvimento político, econômico e cultural (projetos arquitetônicos e artísticos):

[...] E advindo outras faces
em contínuo devir,

o espelho eram mil máscaras
mineiroflumenpau-
listas, boas, más, caras,

50 anos-imagem
e 50 de catre
50 de engrenagem

Com a introdução do modelo norte-americano de redes televisivas e hoteleiras, nos anos 1960, serão desconstruídos os “modelos do atraso”. Conforme teoriza Benjamin, a homogeneização totalizadora dos espaços construídos e liquefação da memória coletiva são alguns dos traços problemáticos da subjetividade orientada pela crença do progresso, experimentados no ambiente da modernidade, quando se institui o modelo linear e evolutivo da temporalidade histórica, em que o passado está perdido. É esse modelo de feição hegemônica, técnica e horizontal radicalizado em sua passagem no pós-guerra para a cultura norte-americana que retorna como modelo nos anos 1960 para o Brasil.

Ainda segundo Walter Benjamin, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi” (BENJAMIN, 1996, p. 224), mas exige uma posição política que confronta os interesses pré-formados no objeto, no seu “ser-agora”, que não é o simples tempo presente do objeto, mas sua “perfuração pela percepção histórica que se tornou a ideologia do progresso” (Id., 2002, p. 392).

Pela rememoração, se dá a “aproximação com o objeto que não é historiográfico, mas político e que equivale ao despertar dentro do sonho” (Ibid., p.392), sonho que, segundo Benjamim, equivaleria ao *kitsch*: quando as coisas são empacotadas em máximas baratas e estão gastas pelo hábito. Para despertar no sonho *kitsch* é preciso destilar pela singularidade como a do artista ou do poeta que decifram os contornos do banal no objeto.

Os meios de hospedagem, como produtos socioculturais, expressam “os regimes do visível e do enunciável” (DELEUZE, 1990)

em diferentes formações sociais sendo, desse modo, catalisadores de epistemologias do saber e do poder que se expressam em expectativas de suas formas construídas e práticas sociais profundamente qualificativas nas experimentações concretas do vivido.

Talvez seja pertinente interrogar os fluxos de construção e destruição na cidade como prática nem sempre alinhada aos discursos de embelezamento, da ordem e da vitrine de memórias aos quais visa a indústria do turismo, posto que, conforme afirma Benjamin, haverá sempre nas ruínas e na desconstrução o elemento que aponta para a transitoriedade da vida no seu vínculo com o que há de mais eterno na experiência humana, sua semelhança.

METAFÍSICA OU PATAFÍSICA?

Para ultrapassar uma compreensão abstrata da filosofia de Deleuze é preciso compreender a maneira pela qual ela faz ecoar o imperativo nietzschiano da subversão do platonismo. Segundo Deleuze o que importa para a filosofia não é mais “como atingir o Eterno, mas em que condições o mundo objetivo permite uma produção subjetiva de novidade, ou seja, uma criação” (DELEUZE, 1991, p.121).

Deleuze apresenta a filosofia de Nietzsche como orientada segundo dois eixos: força e potência. Do ponto de vista das forças, o fenômeno não é aparência nem aparição, mas antes, um signo que encontra seu sentido em uma relação de forças. O signo, como expressão de uma coexistência de forças em combate, resulta do acaso de uma multiplicidade de forças em devir. Como sintoma, o signo é um “objeto” portador de problema. Nessa medida, como efeito de relações de forças e como portador de problema, todo signo envolve uma coexistência de sentidos.

À dualidade metafísica da aparência e da essência, e também à relação científica do efeito e da causa, Nietzsche substitui pela correlação do fenômeno e do sentido (DELEUZE, 1976, p. 4). Nietzsche cria um novo conceito de interpretação. Para ele, interpretar não é o desvelamento de um sentido oculto, mas a criação de novos sentidos.

Nietzsche substitui o elemento especulativo da negação, da oposição ou da contradição, pelo elemento prático da diferença: objeto de afirmação e de gozo. (Ibid., p.7) Nietzsche censurava os dialéticos por permanecerem numa concepção abstrata do universal e do particular; eram prisioneiros dos sintomas e não atingiam as forças nem a vontade que dão a estes últimos sentido e valor. (Ibid., p.89).

A pergunta tão frequente em Nietzsche: o que uma vontade quer? O que quer este? Aquele? Não deve ser compreendida como a procura de um objetivo, de um motivo, nem de um objeto para esta vontade. Pois como nos afirma Deleuze, o que uma vontade quer é afirmar sua diferença. Em sua relação essencial com a outra, uma vontade faz de sua diferença um objeto de afirmação. “O prazer de se saber diferente”, o gozo da diferença: eis o elemento conceitual novo, agressivo e aéreo pelo qual o empirismo substitui as pesadas noções da dialética.

A dialética nem mesmo aflora a interpretação, nunca ultrapassa o domínio dos sintomas. Por isso, em matéria de desenvolvimento e de mudança, ela não concebe nada mais profundo do que uma permutação

abstrata na qual o sujeito se torna predicado e o predicado, sujeito. Mas aquele que é sujeito e aquilo que é o predicado não mudaram, permanecem no fim tão pouco determinados quanto no início, tão pouco interpretados quanto possível; tudo se passou nas regiões intermediárias. Não é espantoso que a dialética proceda por oposição, desenvolvimento da oposição ou contradição, resolução da contradição. Ela ignora o elemento real do qual derivam as forças, suas qualidades e suas relações; conhece apenas a imagem invertida desse elemento a qual se reflete nos sintomas abstratamente considerados. A oposição pode ser a lei da relação entre os produtos abstratos, mas a diferença é o único princípio de gênese ou de produção que produz a oposição como simples aparência. A dialética alimenta-se de oposições porque ignora os mecanismos diferenciais diversamente sutis e subterrâneos: os deslocamentos topológicos, as variações tipológicas. Destituída de todas as suas ambições, a oposição deixa de ser informadora, motriz e coordenadora: um sintoma, nada mais do que um sintoma a ser interpretado. Destituída de sua pretensão a prestar contas da diferença, a contradição aparece tal qual é: perpétuo contra-senso sobre a própria diferença, inversão confusa da genealogia. (Ibid., p.73)

Ao considerar abstratamente os sintomas, ao fazer do movimento da aparência a lei genética das coisas, ao reter do princípio apenas uma imagem invertida, toda a dialética opera e se move no elemento da ficção. A obra de Nietzsche dirige-se contra a dialética de três maneiras: esta desconhece o sentido porque ignora a natureza das forças que se apropriam concretamente dos fenômenos; desconhece a essência porque ignora o elemento real do qual derivam as forças, suas qualidades e suas relações; desconhece a mudança e a transformação porque se contenta em operar permutações entre termos abstratos e irreais.

“Enquanto a moral aristocrática nasce de uma triunfal afirmação de si mesma, a moral dos escravos é, desde o início, um não ao que não faz parte dela, ao que é diferente dela, ao que é seu não-eu; e o não é seu ato criador.” Por isso Nietzsche apresenta a dialética como a especulação da plebe, como a maneira de pensar do escravo. E, inversamente, Nietzsche mostra que o negativo no senhor é sempre um produto secundário e derivado de sua existência.

Do mesmo modo, a relação do senhor e do escravo não é dialética em si mesma⁶⁹. Quem é dialético? Quem dialetiza a relação? É o

⁶⁹ Se a relação do senhor e do escravo assume facilmente a forma dialética, a ponto de se ter tornado um arquétipo ou uma figura de escola para todo jovem

escravo, o ponto de vista do escravo, o pensamento do ponto de vista do escravo. Na verdade o célebre aspecto dialético da relação senhor-escravo depende de que o poder é aí concebido não como uma vontade de poder, mas como representação do poder, como representação da superioridade, como reconhecimento por “um” da superioridade. (Ibid., p.7).

Se a dialética encontra seu elemento especulativo na oposição e na contradição, é inicialmente porque reflete uma falsa imagem da diferença. A dialética hegeliana é reflexão sobre a diferença, mas inverte sua imagem. Substitui a afirmação da diferença enquanto tal pela negação do que difere; a afirmação de si pela negação do outro; a afirmação da afirmação pela famosa negação da negação.

A filosofia da vontade, segundo Nietzsche, deve substituir a antiga metafísica: ela a destrói e a ultrapassa.

Em alguns textos que compõe a obra intitulada “A ilha deserta”, Deleuze dirige o seu discurso para uma ideia encontrada em Axelos, a respeito do que designaria de “pensamento planetário”. Planetário, nos diz Deleuze, significa aquilo que é itinerante e que descreve um curso errante numa trajetória no espaço-tempo, aquilo que cumpre um movimento rotativo. O jogo do pensamento e da era planetária, portanto, é global, errante e itinerante, e suas figuras (Ulisses, Dom Quixote, Bouvard e Pécuchet, Bloom, Malone), todos homens comuns, marcaram a história do mundo e são os próprios pensadores as grandes figuras da errância. (DELEUZE, 2005, p. 196).

Axelos instaura um diálogo irredutível entre o fragmento e o todo: trata-se de achar o fragmento representado por cada objeto, de modo que o pensamento faça a soma (e a subtração) sempre aberta de todos os fragmentos. Neste novo pluralismo, o Uno só pode e deve se dizer do múltiplo; o Ser se diz apenas do devir e do tempo; o Todo, dos fragmentos.

Tal ideia de fragmento se relaciona com o aforismo, visto que o objeto próprio do aforismo é o objeto parcial, o fragmento, o pedaço. Em Blanchot, encontramos a associação do fragmento às condições do pensamento: dizer e pensar o objeto parcial enquanto ele não pressupõe totalidade alguma passada da qual derivaria, mas, ao contrário, deixar o

hegeliano, é porque o retrato que Hegel nos propõe do senhor é, desde o início, um retrato feito pelo escravo, um retrato que representa o escravo, pelo menos tal como ele se imagina, no máximo um escravo realizado. Sob a imagem hegeliana do senhor é sempre o escravo que desponha. (DELEUZE, 1976, p.7)

fragmento derivar por ele mesmo e pelos outros fragmentos, fazendo da distância, da divergência e do descentramento, que tanto os separam quanto os misturam, uma afirmação como “nova relação com o Fora”, irreduzível à unidade. (Ibid., p. 197-198).

O pensamento planetário ou Patafísica⁷⁰, como denomina Deleuze, nasce da necessidade de re-ordenação da metafísica: “a metafísica está e deve ser ultrapassada”. (Ibid., p. 93) e é, de certa forma, já reivindicada por Nietzsche, Marx, e Heidegger, por exemplo. Deus está morto, O homem também morre⁷¹, tal ideia dramatizada figura como a constatação de que o *cogito* também está morto, é preciso um novo sujeito do pensamento, além de novas formas de pensar.

A imagem que podemos utilizar seria aquela que Jean-Luc Nancy (2000, p.113) denominou de o “oco da dobra”, que assinala a abertura e a constituição totalmente inédita de novas possibilidades a partir do pensamento, ou seja, não se trata de entender o atual estágio como o “fim da filosofia”, mas como intensificação de novas gêneses que se expandem num movimento centrífugo. Ao mesmo tempo, a “dobra contemporânea” teria como signo a incompatibilidade e a aversão a toda síntese. Compreende-se, a partir disso, que uma das principais tarefas do pensamento é a tentativa de lidar com essa incompatibilidade das várias forças que se insurgem na modernidade.

O ponto de partida talvez seja justamente o questionamento ontológico sobre a metafísica tradicional, que possibilita o surgimento

⁷⁰ “A Patafísica [...] está para a metafísica assim como a metafísica está para a física. [...] É, sobretudo, a ciência do particular, embora se diga que só existem ciências do geral. Estuda as leis que regem as exceções e explica um universo suplementar a este; ou, menos ambiciosamente, descreve um universo que pode – e talvez deva – ocupar o lugar do tradicional, já que as leis do universo tradicional são derivadas de correlações de exceções, ou, em todo caso, de correlações de ações acidentais que, reduzindo-se a exceções pouco excepcionais, deixam de possuir o atrativo da singularidade.” (JARRY, A. *Gestes et Opinions du Dr. Faustroll, Pataphysicien*).

⁷¹ A morte de Deus reivindica uma nova forma de pensamento, uma transmutação de valores. Mas com a constatação primeira de que Deus está morto, deixa-se de crer na substituição de Deus pelo homem, o “homem-Deus” que ficaria no lugar de “Deus-homem”: trocam-se os lugares, os velhos valores permanecem. Deleuze afirma: “É necessário que o niilismo vá até o fim de si mesmo, no homem que quer morrer, no último homem, o homem da era atômica anunciada por Nietzsche”. (Ibid., p. 93)

de “metafísicas” que se insurgem contra a metafísica clássica. Ao superar a noção dialética, a poesia de Drummond insurge nesse patamar.

Para Heidegger a poesia ganha primazia em relação à filosofia, que para ele teria chegado ao seu fim. A poesia efetivaria a passagem para um pensamento do Ser. O pensamento poético engendraria mesmo um modo de ser com o mundo.

Nesta dobra, o ser em maior perigo é o homem, pois este se encontra jogado à procura de seu próprio ser. Nossa era seria aquela que vivencia o coroamento da metafísica, ou seja, o ápice do sistema de controle e determinação do real, encarnado na potência das ciências particulares ou no Capital, como denunciou Deleuze e Guattari – porém todas repousando sobre um solo metafísico que as trespassa. Questionar a metafísica significa, também, um questionamento sobre o horizonte onde se determinam as forças e as potências do pensamento.

O Ser é diferença e por isso mesmo é necessário pensar o Ser na radicalidade da diferença, libertando-a de sua interpretação tradicional que a condicionou a um papel subserviente à identidade, seja em Platão, Aristóteles e na maior parte da tradição metafísica.

Pois como indica Badiou (1997) ao analisar a filosofia deleuziana, esta concebe a filosofia como ontologia, como um pensar que toma como questão a questão do Ser na sua univocidade, na qual o pensamento se manifesta a partir do seu fundo pré-ontológico e toda a sua vitalidade volta-se para um “declinar” do Ser sobre o pensamento. Declinar violento que se concebe como um “clamor do Ser”, como uma Voz a unificar os vários, fazendo do Ser a medida das relações, tanto internas como externas.

O pensamento configura-se sempre como um encontro violento, acaso transformado em necessidade. Pensar não é uma faculdade, mas um expor-se às forças, ao acaso turbulento. O pensar, então dá-se como uma experiência radical, mas impessoal, não presa à consciência ou à ideia de sujeito.

A interpretação deleuziana preconiza um afastamento da ideia de sujeito ou de Homem em prol de uma ideia de subjetividade que se condensa em um campo de forças que se instaura através de seus devires caóticos e intensos. É na ideia de um animal-devir que se desterritorializa que Deleuze focaliza a sua interpretação. É numa certa desconexão sensorial, num caos ou desagregação original que reside a singularidade fisiobiológica do homem. Desterritorialização, conexões,

agenciamentos, combinações e articulações, são devires que se cruzam com a força biológica do homem.

Deve-se pensar o dimensionamento da filosofia da diferença como favorecedora de novas possibilidades de existência. Quando Deleuze pensa o Ser e o homem coloca ambos sob o signo do jogo e da afirmação.

A patafísica, define Deleuze, deve ser entendida como “um epifenômeno [...] que se sobrepõe a um fenômeno [...]”, sendo a ciência do que se sobrepõe à metafísica, seja nela mesma, seja fora dela mesma, estendendo-se tanto para além desta quanto esta para além da física. (DELEUZE, 1997, p. 104). Desse modo, pode-se considerar a obra de Heidegger como um desenvolvimento da patafísica.

Como superação da metafísica, a patafísica é inseparável de uma fenomenologia, isto é, de um novo sentido e de uma nova compreensão do fenômeno. O fenômeno já não pode definir-se como uma aparência, mas tampouco será definido, à maneira da fenomenologia de Husserl, como uma aparição. O fenômeno, ao contrário, é o que mostra a si mesmo em si mesmo, não remete a uma consciência, mas a um ser que consiste precisamente no mostrar-se.

O objeto central do questionamento de Deleuze é o novo estatuo e o novo lugar do Sujeito, que se desdobra necessariamente a partir da imposição do dispositivo crítico. Numa análise demorada, Deleuze expõe aquilo que para ele constitui a arquitetura interna desta nova categorização do Sujeito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o início de seu “projeto poético pensante” Drummond afirmou-se como um poeta plural. Não apenas o anúncio das sete faces do sujeito lírico de seu conhecido poema já dava conta disso, mas principalmente o timbre do seu discurso que foi sempre, desde o início, pautado na *inadaptação* como critério, diferenciando-se, inclusive, de si mesmo.

A partir também de “Alguma poesia” se estabelecerá a pretensa tensão dialética de sua poesia, centrada na impossibilidade de afirmação simultânea do eu e do mundo ou mesmo da negação definitiva de ambos. Tal movimento de contínua disparidade será a marca do sentimento de desajuste do *gauche* em relação ao Outro (mundo).

Pretensa relação, pois que a dialética nem mesmo aflora a interpretação, pois nunca ultrapassa o domínio dos sintomas, operando por oposição, desenvolvimento da oposição ou contradição, resolução da contradição, ignorando a diferença e o plural, o elemento real do qual derivam as forças, suas qualidades e suas relações. De tal modo que concluímos ser equivocado o tributo que se estabelece uma vinculação do momento em questão de poesia de Drummond ao cunho de tradição puramente metafísica.

O ponto de partida para tal superação talvez seja justamente o questionamento ontológico sobre a metafísica tradicional, que possibilita o surgimento de “metafísicas” que se insurgem contra a metafísica clássica. Ao superar a noção dialética, ousemos considerar que a poesia de Drummond insurge nesse patamar.

Talvez pudéssemos pensar num quarteto vário, ultra-físico, que extrapola as relações duais do pensamento opositivo, que afirma a pluralidade da diferença que se descortina dos eventos do vivido e na própria constituição do Ser.

A oposição pode ser a lei da relação entre os produtos abstratos, mas a diferença é o único princípio de gênese ou de produção que produz a oposição como simples aparência. Por esse mesmo entendimento que consideramos imprudente pensar a retomada dos clássicos que o poeta realiza de forma mais intensa nas obras do momento em questão de sua poesia como mero resgate alienado. Pois ao afirmar dilemas clássicos, ao mesmo tempo em que os reinventa, Drummond atualiza e dramatiza o já criado.

O entendimento da sintomática poesia de Drummond como um movimento de extrapolação da tradição do pensamento metafísico, pautada pela noção dual e contraditória e, principalmente, conforme assimilado por Nietzsche, por ignorar os mecanismos da diferença, pode ser observado pelos desdobramentos a que se ateve o presente estudo, a saber: a noção da figura do *gauche* como instância comunicadora do Fora, a superação da noção tripartida do tempo (presente-passado-futuro), as tipologias duais observadas por Villaça (noite/dia, eterno/fugaz, vida/morte) que, longe de pautarem-se em um esquema dual e opositivo do pensamento, estabelecem justamente a afirmação de uma pluralidade sempre diversa.

Questionar a metafísica significa também um questionamento sobre o horizonte no qual se determinam as forças e as potências do pensamento, pois como afirma Deleuze e Guattari, nossa era seria aquela em que se dá o coroamento da metafísica, o ápice do sistema de controle e determinação do real, encarnado na potência das ciências particulares ou no Capital, porém, todas repousando sobre um solo metafísico que as trespassa.

REFERÊNCIAS

Livros de Carlos Drummond de Andrade

ANDRADE, C.D. de. **“Fazendeiro do ar” & Poesia até agora**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1954.

_____. **Obra completa**. Org. Afrânio Coutinho. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1967.

_____. **Seleção em Prosa e Verso**. Rio de Janeiro: Record, 1985a.

_____. **O observador no escritório**. Rio de Janeiro: Record, 1985b.

_____. **Literatura Comentada**. Org. Rita de Cássia Barbosa. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

_____. **“Claro enigma”**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. **Poesia Completa**. Fixação de Textos e Notas de Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002.

Bibliografia Sobre Carlos Drummond de Andrade

ACHCAR, F. **Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Edição PubliFolha, 2000.

ANDRADE, C.D. de. “Eu fui um homem qualquer”. Entrevista concedida a Zuenir Ventura. In: **Revista Veja**, São Paulo, 19 nov. 1980.

ANDRADE, C.D. de.; ANDRADE, M. de. **Correspondência**. Org. Lélia Coelho Frota. Apresentação, prefácio e notas de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

ANDRADE, M. **A lição do amigo**: Cartas de Mário de Andrade. Org. Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Record, 1982.

BARBOSA, J. A. “Drummond e a poesia como conhecimento”. In: WALTY, I. L.; CURY, M. Z. **Drummond: poesia e experiência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

CANDIDO, A. Inquietudes na poesia de Drummond. In: **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CAMILO, V. **Drummond: D”A rosa do povo” à Rosa das Trevas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. O “Fazendeiro do ar” e o legado da culpa. In: PENJON, J. **Littérature et modernisation au Brésil**. Universidade de São Paulo. São Paulo: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

CANÇADO, J. M. **Os Sapatos de Orfeu**: biografia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Globo, 2012.

CÍCERO, A. Drummond e a modernidade. In: **Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.73-93.

CORDEIRO, R. O outro como si mesmo: subjetividade e alteridade em Carlos Drummond de Andrade. In **Ipotesi**. V. 11, n.1, p.99-112. Juiz de Fora, MG. Jan/jun. 2007.

EL FAHL, A. de O. F. Molduras da memória, palimpsestos do tempo: uma leitura da poesia memorialística de Carlos Drummond de Andrade. In: **Revista Espéculo**. Universidade Complutense de Madrid, 2009.

GLEDSON, J. **Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1981.

_____. **Influências e Impasses – Drummond e Alguns Contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GUIMARÃES, J.C. **Carlos Drummond de Andrade. Poesia 1930-62: de “Alguma poesia” a “Lição de coisas”**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LUCAS, F. **Drummond, Dentro e Fora do tempo** (in fortuna crítica). Dir. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MALARD, L. **No vasto mundo de Drummond**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

MARTHA, D. J. B. A máquina do mundo em “Claro enigma” ou Quando desejar é (im)possível. In: **No pomar de Drummond: nova seara crítica**. Org. Antônio Donizeti Pires e Alexandre de Melo Andrade. Série Estudos Literários, nº 14, p.149-166. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

MERQUIOR, J.G. **A astúcia da mímese - ensaios sobre lírica**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

_____. **Verso Universo em Drummond**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976.

_____. **A máquina do mundo de Drummond**. Razão do poema; ensaios de crítica e de estética. Rio de Janeiro, Topbooks, 1996.

MORAIS NETO, P. “Alguma poesia”. In: GUIMARÃES, J.C. **Carlos Drummond de Andrade. Poesia 1930-62: de “Alguma poesia” a “Lição de coisas”**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p.943-948.

NUNES, B. Carlos Drummond: a morte absoluta. **Literatura e Sociedade**, Edição Comemorativa, n.º. 5, 2000.

PENNA, J. C. **Drummond: Testemunho da Experiência Humana**. Brasília: Abravídeo, 2011.

PIGNATARI, D. **Drummond: oitentação**. Letras, artes mídias. São Paulo: Globo, 1995.

PILATI, A. “Solidariedade e solidão: figurações do impasse em “*Novos poemas*””. In: **No pomar de Drummond: nova seara crítica**. Org. Antônio Donizeti Pires e Alexandre de Melo Andrade. Série Estudos Literários, n.º 14, p.129-147. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

SAID, R. **Quase biografia: poesia e pensamento em Drummond**. 02 de março de 2007, 272 folhas, Tese. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte, 2007.

SANT’ANNA, A. R. de. **Carlos Drummond de Andrade: análise da obra**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.

_____. “O erotismo nos deixa *gauche*?” In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **O amor natural**. 14ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SANTIAGO, S. **Carlos Drummond de Andrade**. (Poetas modernos do Brasil). Petrópolis: Vozes, 1976.

TELES, G. M. **Drummond: A Estilística da Repetição**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1976.

TONETO, D.J.M. O relógio do Rosário anuncia A máquina do mundo: Haroldo de Campos relê Drummond. In: **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 46, n. 2, p. 13-21, abr./jun. 2011.

VILLAÇA, A.C. **Passos de Drummond**. São Paulo: Cosac e Naify Editor, 2006.

WISNIK, J. M. Drummond e o mundo. In: NOVAES, A. **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Bibliografia Geral

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGOSTINHO, S. O Homem e o Tempo. In: **Confissões**. 10^a. Ed. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1981.

AGUILAR, G. M. **Poesia Concreta Brasileira**: as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Edusp. 2005.

AUGÉ, M. **Não-lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Trad. de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

BADIOU, A. **Deleuze, o clamor do Ser**. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zagar Editor, 1997.

BAUDELAIRE, C. **O Pintor da Vida Moderna**. Concepção e organização de Jérôme Dufilho e Tomaz Tadeu. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 1. ed., São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas, v. 3).

_____. **Magia e técnica, arte e política**. Obras Escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

BERGSON, H. **Matéria e Memória** – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERMAN, M. **Tudo que é Sólido Desmancha no Ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BLANCHOT, M. “Athenæum”. In **El diálogo inconcluso**. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana, 1993.

_____. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **A conversa infinita: a palavra plural**. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escura, 2001.

_____. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOLLE, W. **Fisignomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BOMENY, H. (Org.). A estratégia da conciliação: Minas Gerais e a abertura política dos anos trinta. In: GOMES; A. (Org.). **Regionalismo e centralização política**. Partidos e Constituinte nos Anos 30. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **Constelação Capanema**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

CANDIDO, A. **Vários escritos**. 3ª Ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: T.A. Queiroz, Publifolha, 2000

CARDOSO, L. **Diário completo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

CARVALHO, F. de R. **Os ossos do mundo**, São Paulo: Antiqua, 2005.

CAMPOS, H. **Metalinguagem e Outras Metas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.

COSTA, A. R. da. “A vida desta morte: a palavra em diálogo com a morte nas obras de Bataille e Blanchot”. In **Educação em Curso**. V.2, n.2, p.42-51. Ibitiré, MG. Out.2012.

CURY, M. Z. F. **O Diário de Minas (1920-1925)** – um caminho do movimento modernista em Belo Horizonte. São Paulo: Fac. de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

DELEUZE, G. **Nietzsche e a Filosofia**. Trad. Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

_____. **Foucault**. Trad. Claudia Sant’Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. O que é um dispositivo? In: **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1990.

_____. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Trad. Luiz B.L. Orlandi. Campinas, SP: Papirus, 1991.

_____. **Crítica e clínica**. Trad. Peter P. Pelbart. Coleção Trans. 1ª Ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **Bergsonismo**. Trad. Luiz B.L.Orlandi. Coleção Trans. 1ª Ed. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. **A Ilha Deserta e outros textos**. Org. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.

DERRIDA, J. **Margens da filosofia**. Trad. Joaquim Torrez Costa e Antônio M. de Magalhães. Porto: rés, s.d.

_____. **O animal que logo sou**. Trad. Fábio Landa. São Paulo: UNESP, 2002.

FEIJOO, A. M. L. C. de; PROTASIO, M. M. O resgate do caráter estético da existência na filosofia de Kierkegaard. In: **Revista Filosofia Capital**, vol. 6, 2011. Edição especial, dossiê Søren Aabye Kierkegaard.

FICHTE, J. G. “Sobre o conceito da Doutrina-da-ciência ou da assim chamada filosofia.” In: _____. **Os pensadores**. São Paulo: Abril, 1973. p. 8-175.

FINK, B. **O Sujeito Lacaniano – Entre a Linguagem e o Gozo**. Tradução de Maria de Lourdes Sette Câmara. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. 8. Ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

_____. **A Hermenêutica do Sujeito**. Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GARCIA, W. A. da C. Texto apresentado no evento **II Holodeck**, Mesa Redonda “Deleuze e Educação: Diferenciação, experimentação, rizoma”, Florianópolis, UFSC, 07 de fevereiro de 2014.

HOLANDA, S. B. de. **Cobra de Vidro**. São Paulo: Perspectiva, SCCT, 1978.

KOJÈVE, A. **Introduction à la lecture de Hegel**. Paris: Gallimard, 1947.

LÉVINAS, E. **Entre Nós: Ensaio sobre a alteridade**. Petrópolis: Vozes, 1997.

LEVY, T.S. O fora como o (não) espaço de literatura. In: BRUNO, M.; CHRIST, I.; QUEIROZ, A. (Orgs.). **Pensar de outra maneira a partir de Cláudio Ulpiano**. Rio de Janeiro: Pazulin, 2007. p. 113-122.

LIMA, L. C. **Lira & Antilira**. Topbooks: Rio de Janeiro, 1995.

GUATTARI, F. **Caosmose, um novo paradigma ético/estético**. São Paulo: Ed. 34, 1993.

MAGNAVITA, P.R. Arte / Cidade no pensamento pós-estruturalista. Saber, Poder e Subjetivação. **I Seminário Arte e Cidade**. Universidade Federal da Bahia. Salvador, maio de 2006.

MILLIET, S. **Diário Crítico**. São Paulo: Martins, 1952.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

NANCY, J-L. Dobra deleuziana do pensamento. Coord. da tradução de Ana Lúcia de Oliveira. In: ALLIEZ, E. (Org.), **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Ed. 34, 2000, p.111-117.

PEIXOTO, N. B. **Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

PELBART, P.P. **Da clausura do Fora ao Fora da clausura - Loucura e Desrazão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

PINEZI, G.; DANTAS, M. “Experiência literária e morte em Blanchot: teoria do gênio como ontologia da linguagem”. In **Letrônica**. Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 716-734, jul./dez., 2013.

POUND, E. **Abc da literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11ª edição. São Paulo: Cultrix, 2006

ROSENFELD, A. Reflexão sobre o romance moderno. In: _____. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 75-97.

SARTRE, J. P. **O ser o nada: ensaio de ontologia fenomenológica**. Trad. Paulo Perdigão. 13ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

SILVA, K.de S. **A estética da existência como ética possível: Foucault e a reinvenção do sujeito**. 08 de setembro de 2011, 97 folhas, Dissertação. Universidade Federal da Paraíba (UFPB). João Pessoa, 2011.

SILVA, R.N. da. A dobra deleuziana: políticas de subjetivação. **Rev. Dep. Psicologia**, UFF, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 55-75, jan.-jul. 2004.

SIQUEIRA, A. B. A constituição do sujeito em Foucault segundo Deleuze. In: ANPED Sul, **VII Seminário de Pesquisa em Educação da Região Sul**. Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI), 22, 23, 24 e 25 de junho, 2008.

SCHWARZ, R. **O pai de família e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

VASCONCELOS, M. S. de. Blanchot, paradoxo plural. **Caligrama**, Belo Horizonte, p. 143-160, julho 2002.

WERNECK, H. **O desatino da rapaziada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.